Der Geist des Kubismus und die Künste



Rudolf Blümner

Verlag Der Sturm / G. m. b. H. 1921



Rudolf Blümner

Der Geist des Kubismus

und die Künste

VERLAG DER STURM G. m. b. H. BERLIN

Ich widme dieses Buch dem Komponisten (Ton-Setzer)

Herwarth Walden

und dem Plastiker (Flächen-Setzer)

William Wauer

Ihren Kunstwerken verdanke ich die Erkenntnisse, die dieses Buch enthält.

Rudolf Blümner

Vorwort

Dieses Buch führt zu neuer Erkenntnis der Kunst aus dem Geiste des Kubismus. Es enthält keine Wissenschaft und setzt sie nicht voraus.

Dieses Buch erklärt Gefühle und wendet sich an den Verstand. Seine Sprache ist nicht die künstlerische. Nur die irdische Sprache hilft Engelszungen deuten.

In diesem Buche spreche ich mit Euch, beantworte Eure Fragen und erwidere Eure Einwände. Darum spreche ich leicht über Schweres, bis Ihr das Schwere leicht versteht.

Auch nach diesem Buche werden Viele über Kunst schreiben und reden. Sie werden die Türen noch einmal öffnen, aber nicht mehr Türen, als ich geöffnet habe.

Und wem ich die Augen für die Kunst nicht öffne, dem werden sie für immer vor ihr verschlossen bleiben.

Dieses Buch setzt keine Bücher voraus, aber ich nenne in Dankbarkeit

Ernst Marcus, der in seinem Buch „Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung" das Wunder des Sehens wissenschaftlich erklärt, und

Herwarth Walden, der in seinen Büchern „Einblick in Kunst" und „Die neue Malerei" das Wunder des künstlerischen Sehens verkündet.

I
Einleitung

Doch ein Begriff
muß bei dem Worte sein

Unter den Erscheinungsformen der neuen Malerei wird der Kubismus als besondere Art unterschieden. Die große Allgemeinheit steht der gesamten neuen Kunst teilnahmslos, gefühllos, oder, wie sie es nennt, verständnislos gegenüber. Und selbst die Mehrzahl derjenigen, die sich aus Beruf oder Neigung mit der neuen Malerei beschäftigen, gestehen freiwillig oder unfreiwillig, daß sogar der gute Wille sie der kubistischen Malerei nicht näher gebracht hat.[1]) An Schwierigkeiten, die mit dieser Kunst verbunden sind, ist also nicht zu zweifeln. Sie werden dadurch gesteigert, daß die Bezeichnung „Kubismus" eine Vorstellung erweckt, von der die meisten als „kubistisch" geltenden Werke weit entfernt sind. Es ist begreiflich, daß die Allgemeinheit sich gezwungen fühlt, das Wesen einer neuen Kunst aus ihrer neuen Bezeichnung zu erklären. Sie nimmt daher an, daß die „kubstisch" genannte Malerei sich irgendwie mit dem Kubus, dem Würfel, beschäftige. Aber selbst die flüchtige Betrachtung irgendwelcher als „kubistisch" geltender Bilder überzeugt, daß „Kubismus" diese Bedeutung nicht hat. Und die Erwägung, daß grade die neue Malerei nur zwei Dimensionen kennt, führt zu der Einsicht, daß der „Kubismus" nicht den Würfel, den dreidimensionalen, malen kann. Der Beschauer verbessert also seine Ansicht dahin, daß „Kubismus" in diesem Zusammenhang wohl ein ungenaues Wort für das Quadrat oder sogar das unquadratische Viereck sei, bis er feststellt, daß

[1]) Zu ihnen gehören Hausenstein, Worringer, Westheim, Osborn, Cohn-Wiener, Deri, Dessoir, Daniel Henry, von Sydow und die meisten Kunstkritiker.

„kubistische“ Bilder auch Dreiecke, unregelmäßige Vier- und Mehrecke, Kreise und Halbkreise, Ellipsen, Segmente, ja überhaupt alle möglichen Formen zeigen. Nun erkennt der Beschauer, daß das Wort „Kubismus“ über seine Bedeutung nichts oder Falsches aussagt. So sinnwidrig ist die Bezeichnung, daß man sie nicht den Schöpfern der so bezeichneten Kunstwerke zuschreiben kann. Und sie ist so unwahr, daß man sie für einen dummen Witz halten muß, bevor man erfährt, daß der Hohn sie geschaffen hat. Matisse (die ersten Kubisten waren Franzosen), einst selbst ein Verhöhnter, hat das Wort erfunden. Es wurde von den Lachern auf seiner Seite und schließlich sogar von den Schöpfern einer Kunst angenommen, die niemals eine Würfel-Malerei gewesen war.

Diese Entstehung des Wortes Kubismus ist den meisten bekannt, die sich aus Neigung oder Gelegenheit mit dem Kubismus beschäftigt haben. Zu seiner Erkenntnis hat ihnen dieses geringe Wissen nicht verholfen. Mit wenigen Ausnahmen verhält sich die gesamte Kunstkritik dem Kubismus gegenüber teilnahmslos, ablehnend, empört oder höhnend. Unter denen, die mit einem schwachen Aufwand guten Willens ein näheres Verhältnis zum Kubismus suchen, befindet sich kaum einer, der bei allem Respekt vor künstlerischem Wollen mehr als Läppereien über den Kubismus sagen kann. Mit Umschreibungen wie „Bauen“, „Konstruieren“, „Komponieren“ glauben die Wohlwollenden, mit Phrasen wie „Doktrinär“, „Literatentum“, „Ueberwundener Standpunkt“ glauben die Uebelwollenden das Wesentliche für oder gegen den Kubismus gesagt zu haben. Nur selten gestehen einige, daß sie Reize kubistischer Bilder mehr dumpf empfinden, als daß sie sich des Ursprungs dieser Reize bewußt würden. Und selbst die wenigen, die mit Fanatismus den Kubismus verteidigen und über alles preisen, beweisen durch die Form ihrer Deutungen, daß sie Geringes ahnen, aber nichts wissen.

Wichtiger als alles Reden und Schreiben für und wider ist die Tatsache, daß die „kubistische“ Malerei unter den jungen

Malern immer mehr Anhänger findet. Begabte und Unbegabte, Ehrliche und Unehrliche schaffen in der „kubistischen" Weise.[2]) Aber nur wenige unter ihnen schaffen auch im Geiste des Kubismus.

---

[2]) Die Trennung in „Originale" und „Mitläufer" ist ein Lieblingsthema der Kunstrichter. Aber sie halten immer die Mitläufer für die Originale und bezeichnen die Originale als Mitläufer.

II
Die Entstehung des Kubismus

Natura abhorret vacuum

Ueber die historische Entwicklung des Kubismus, seine ersten Schöpfer und Schöpfungen ist manches geschrieben worden. Aber selbst als authentisch geltende Bücher[1]) enthalten mehr Wissenswertes als Aufschlußreiches. Denn die Leser dieser Bücher finden keine Antwort auf eine ihrer ersten Fragen: Was veranlaßte Maler, „kubistisch" zu malen? Allerdings scheint diese Frage die Beantwortung einer anderen vorauszusetzen: Was ist kubistisch? Aber solange diese Frage nicht beantwortet ist, kann ich nur die schon gegebene Antwort wiederholen: Kubistisch ist ein Schimpfwort für gewisse Bilder und Maler.[2]) Die Betrachtung ihrer Werke zeigt eine so erhebliche Verschiedenheit der malerischen Erscheinungsformen, daß sich weder die Erkenntnis eines gemeinsamen Kunstwillens sofort einstellt, noch die Sprache eine gedrängte und umfassende Formulierung ermöglicht. Der Laie, das ist der Ungeübte im Sehen malerischer Ausdrucksmittel, hat einen unbestimmten und schwer zu bezeichnenden Eindruck: ein Gewirr von Linien, Formen und Farben mannigfacher Art, ungeordnet, sogar, wie es scheint, Zufälliges. Oder sollte es Absicht sein? Im Gefühl für die Möglichkeit einer absichtlichen Unordnung liegt bereits der Keim zur Erkenntnis eines disponierenden Willens. Nur das Ziel, den Zweck erkennt der Laie noch nicht. In diesen Gebilden, die

[1]) Du Cubisme von Gleizes und Metzinger, zwei entscheidenden kubistischen Malern und Les Peintres Cubistes von Guillaume Appolinaire, einem Miterleber. Neu ist: Du cubisme et des moyens de le comprendre von Gleizes.

[2]) „Gewisse" kubistische Maler nenne ich Léger, Delaunay, Gleizes, Metzinger, Villon, Marcoussis. Es gibt auch „ungewisse" kubistische Maler: z. B. Picasso.

für ihn Gewirr sind, fängt er nun an, Formen zu „erkennen", als ihm bekannte „Dinge" oder deren Abbilder zu identifizieren: Häuser, Bäume, menschliche oder tierische Leiber, Glieder oder Teile solcher „Dinge" oder Formen, mit denen er diese oder ähnliche Dinge assoziiert. Das Ganze nennt er „unverständlich", weil ihm das Bild keine Gedanken und keine Gefühle erzeugt. Er vermutet Mystisches oder Symbolisches, eine Geheimsprache der Herren kubistischen Maler.[3]) Er verlangt einen Schlüssel von außen her. Niemand scheint ihn zu besitzen. Aber es gibt Menschen, die mehr empfinden: diese Bilder reizen sie aus irgendeinem Grunde zu längerer Betrachtung. Und fast immer führt diese Betrachtung zur Erkenntnis dessen, was den Reiz hervorrief: daß die Unordnung auf dem Bild nur scheinbar war. In Wahrheit ist Ordnung. Sie fühlen Ordnung. Aber woran können sie diese Ordnung ermessen? Und was ist Ordnung?

Ob in einem Zimmer, auf einem Schreibtisch, in einem Schubfach „Ordnung" ist, läßt sich leicht erkennen. Reale Dinge haben nach einem praktischen Zweckprinzip und Naturgesetz einen ihnen zugeteilten Platz gefunden. Aber diese realen Dinge sind auf dem Bild nicht vorhanden. Es gibt auf dem Bild weder jenes Zweckmäßigkeitsprinzip, noch jenes Naturgesetz. Diese Art von Ordnung kann es also nicht sein, die der Beschauer fühlt. Aber gibt es nicht eine „höhere" Ordnung der Dinge? Ohne Zweckmäßigkeit? Nur aus Naturgesetz? Ist nicht alles „in Ordnung", weil es ist und wie es ist und wo es ist? Der Himmel über der Erde. Jeder Baum, wie er auch gewachsen sei. Ganz gewiß. Und alles dieses, diese „höhere" Ordnung der Dinge, sie ist es vielleicht, die der Beschauer sucht und findet?

Die „realen Dinge"[4]) sind unbegrenzt. Das heißt: Sie haben ihre Zusammenhänge auch da, wo das Auge aufhört, sie rechts

[3]) Die Ahnungsvollen! Aber freilich wie anders, als sie glauben!

[4]) „Reale Dinge" ist hier kein philosophischer Begriff, aber ich glaube, man wird verstehen, was damit gemeint ist.

und links, oben und unten zu sehen. Der Ausschnitt jedoch, den wir mit dem Auge sehen können, hat für das Auge den Zusammenhang verloren. Die Ordnung des Zusammenhangs in Ewigkeit und Endlosigkeit ist für das Auge, für das „Gesicht" zerstört. Darum ist das optische Bild der Realität Unordnung. Wird dieses optische Bild „dargestellt", gemalt, so ist es nicht einmal mehr eine optisch begrenzte Realität. Das Wissen, sogar das Ahnen der Zusammenhänge (der höheren Ordnung) hört auf. Alles, was sich in der optischen Begrenzung beieinander befindet, ist optisch ungeordnet, selbst dann, wenn es in der Realität irgendwie praktisch geordnet ist. Es muß also vom Maler neu „geordnet werden. Nach welchem Gesetz? Ebenfalls nach Rücksichten des Praktischen. Aber nicht nach real-praktischen, sondern nach bild-praktischen Rücksichten, nach malerisch-praktischen, nach malerischen. Es gibt also eine malerische, eine künstlerische Ordnung. Worin besteht sie?

Wir erleben es auch heute, daß eine Landschaft, ein Häuserwinkel von Malern oder Laien als besonders „malerisch" bezeichnet wird. Bis in die heutige Zeit werden von Malern Gegenstände zusammengestellt, gruppiert, geordnet, bis sie ein „malerisches" Bild geben.[5]) Man erinnert sich, daß Maler eine Landschaft durch Zutaten belebten, durch Menschen, Tiere, Gefährte. Sie verteilten auf dem leeren Himmel Wolken, Gestirne, Engel, Streifen, Bänder, Worte, Buchstaben. Und dies geschah in dem dunklen, aber guten Drang nach malerischer, künstlerischer Ordnung: Nicht jedes Ding hat seinen Platz (Zweck!), sondern jeder Platz verlangt sein Ding, sein Formgebilde (Vermeidung der Zwecklosigkeit des Platzes!). Die malerische Ordnung schafft Gleichmaß. Das Gleichmaß des Bildes ist die Bewertung der

[5]) Beliebt war zu allen Zeiten das „Stilleben". Um es besonders „malerisch" zu gruppieren, stellte der Maler sehr verschiedenartige Dinge zusammen und schuf in der Realität „Unordnung", um in der Kunst „Ordnung" zu erreichen.

Fläche nach einem gleichen Maße, einem Einheitsmaße, die Erschaffung des Kunstwerkes nach einem Gesetz, nach einem Gesetz. Welches ist dieses Gesetz? Was zwingt den Maler zu ordnen? Wir wissen es schon: Die optische Begrenzung, also die Fläche als zweidimensionale Raumvorstellung. Und was kann der Maler tun, um die realen Dinge, die er darstellen will, zu ordnen? Ein Stuhl bleibt ein Stuhl. Der Himmel ist blau. Der Mensch hat zwei Beine und zwei Arme. Der Kopf sitzt oben und ist mit dem übrigen Leib verwachsen. Das Pferd kann den Wagen nicht ohne Deichsel ziehen und hat einen Schwanz. Der Mensch kann nicht auf dem Kopf gehen und nicht fliegen.[6]) Schatten können nur in gleicher Richtung fallen. Also, was kann der Maler tun? Scheint in allen diesen Fällen nicht ganz anderes zu herrschen als die Fläche? Naturgesetze, die „höhere" Ordnung der Realität? Ganz offenbar. Aber zu allen Zeiten haben Maler sich das Recht der „künstlerischen Freiheit"[7]) genommen und die dargestellten Realitäten variiert, Naturgesetze außer acht gelassen, wenn es ihnen das Bild, das ist die ideelle Fläche, befahl. Haben sie „Ordnung" geschaffen? Oder war es nichts mehr als ein Kompromiß zwischen der höheren Ordnung der Dinge und der Flächenordnung? Und welche beider Mächte war größer? In Wahrheit herrscht auf dem „darstellenden" Bild das „Dargestellte", das Stoffliche. Nicht von der Fläche ließen sich die darstellenden Maler ihre Farben und Formen befehlen, sondern in allem Wesent-

---

[6]) Auf Chagall's Bild „Der Viehhändler" hat der Wagen keine Deichsel, das Pferd keinen Schwanz. Auf seinem Bild „Ich und das Dorf" stehen Menschen auf dem Kopf. Auf dem Bild „Der Betrunkene" ist der Kopf vom Rumpf getrennt.

[7]) Sie waren immer sehr stolz auf diese „künstlerische Freiheit". Noch heute werden die Hörner auf Michelangelos Moses, die falsche Gewehr-Richtung auf Manet's Bild „Die Erschießung des Kaisers Max" und viele andere „Unnatürlichkeiten" als Leistungen höchster künstlerischer Intuition gepriesen.

lichen von den Formen der gemalten realen Dinge. Gesetze der realen Natur leiteten sie, die reale Vorstellbarkeit, die Möglichkeit der Realität. Sie schufen keine neuen Formen, sondern stellten schon Bestehendes zusammen. Nur daß sie sich nicht gänzlich der Herrschaft der idealen Fläche entziehen konnten: So stellten sie zwar nach dem Gesetz der Fläche Formen zusammen. Die Formen selbst jedoch hatte ihnen nicht die Fläche, sondern die Realität diktiert.

Aber es kamen Maler, die sich durch Gesetze, die nicht Gesetze der Fläche sind, nicht wollten einengen lassen. Denn diese Gesetze hinderten sie, die Fläche zum Leben zu erwecken, das Bild zu schaffen. Es kamen Maler, die wußten, daß keine optische Möglichkeit je geordnet werden kann. Denn die Formen der dargestellten realen Dinge sind untereinander so verschieden, daß alles Zusammenstellen und Gruppieren keine Ordnung, kein Gleichmaß herstellen. Nicht ein Wille herrscht auf solchem Bild, sondern so viele, als verschiedenartige Formendinge (oder Dingformen) da sind. Die Darstellung realer oder als real vorstellbarer Dinge macht die künstlerische Einheit unmöglich.

III
Die künstlerische Einheit

Aus Eins mach Zehn

Kein Kunstwerk existiert irgendwie, bevor es ins Dasein tritt.[1]) Es wird also geschaffen und ist etwas Lebendes. Denn nur das lebt, was gezeugt wird, nicht das, was man machen kann. Aber soviel wir auch von der Geburt wissen (dem In-die-Erscheinung-treten), von der Zeugung wissen wir wenig. Woran erkennen wir das Leben? In seiner stärksten Form, in seiner größten Kraft kann das Lebende weiterzeugen. Woran aber erkennen wir das Leben vorher? Am Da-Sein des noch nicht Da-Gewesenen (denn alles Gemachte war schon „da"), am neuen Dasein. Wann beginnt es? Mit der Vollendung. Nur das Vollendete kann leben, das Fertige.[2]) Der Makrokosmos und der Mikrokosmos. Darin ist der Mikrokosmos stets dem Makrokosmos gleich. Auch der Mikrokosmos ist ein Ganzes, freilich nur durch die Gnade des Makrokosmos und mit zeitlicher Beschränkung. Was verleiht ihm die Ganzheit? Die Gesetzmäßigkeit, mit der ihn der Makrokosmos für die Dauer des Daseins ausgerüstet hat. Alles Leben vollzieht sich nach Gesetz, ist regelmäßig. Gleichmaß für alle Teile, Gleichmaß bei aller Verschiedenheit der Erscheinungsformen und der Kräfte. So entsteht eine Verträglichkeit aller Teile und aller Kräfte, die dem Lebenden die Fähigkeit des Zusammenhaltens verleiht und es vor dem Auseinanderfallen schützt. Fremdes, Feindliches zerstört die Einheit, das Ganze, den Organismus, ist unorganisch, ist nicht gesetzmäßig. Was aber ist dem Organismus feindlich? Alles

[1]) Es ist ein Unsinn, daß die unbefreite Statue bereits im Mormorblock schlummert.

[2]) Fertig in diesem Sinn ist alles Gezeugte, sei es noch so klein, auch das, was noch wächst.

was nicht vom *gleichen Erzeuger*, nicht aus der *einen* Urzelle stammt. Mag diese *eine* Urzelle millionenfache Erscheinungsformen zeugen, das Auge Gottes erkennt den Ursprung aller.

Kunst kann nur ein Lebendes sein. Kunst kann nur gezeugt, nicht gemacht werden. Mag das Kunstwerk tausenderlei Erscheinungsformen zeigen, es wird nicht leben können, wenn sie nicht aus *einer* Urzelle hervorgehen.

IV
Wege zur künstlerischen Einheit

Ars longa

Die Sixtinische Madonna oder das Abendmahl des Lionardo sind nicht einheitlich. Das Gewand der Madonna stammt aus einer anderen Form-Urzelle als ihr Antlitz. Der Tisch des Abendmahls hat form-organisch nichts mit der Christusfigur gemein. Ich brauche nicht zu untersuchen, ob etwa die Farben auf diesen Bildern „harmonieren", einheitlich sind. Denn die Formen sind so sichtbar uneinheitlich, daß eine Einheit der Farben keine Gesamteinheit begründen könnte. Beide Bilder sind nicht ohne „Gruppierung", nicht ganz ohne „malerische Ordnung". Wir wissen, daß solches in dem dumpfen Drang nach Organisation, Herstellung der künstlerischen Ordnung des real Ungeordneten geschieht. Aber es ist Stückwerk. Ein als Realität vorstellbares optisches Bild wird nur im Gröbsten korrigiert. Die Formen der Realität bleiben der Ordnung, der Einheit hinderlich. Will der Maler real vorstellbare Dinge „darstellen" und ihre uneinheitlichen Formen zu einer Einheit umformen, hat er nur einen Weg: Die Gruppierung, die Korrektur des real Ungeordneten unbekümmert um die Formen der Realität fortzusetzen, die Realität zu verlassen: Dem Stuhl das Bein nehmen, dem Menschen den Kopf verkehrt aufsetzen, den Himmel gelb oder rot malen, wenn dadurch die Einheit der Formen und Farben erreicht werden kann. Augen, Mund, Nase fortlassen, oder zehn Augen, zehn Arme und zehn Beine malen, wenn es die Einheit fördert. Die Häuser müssen schief stehen, wenn es die künstlerische Einheit verlangt. Alle Menschen auf einem Bild stammen aus einer künstlerischen Urzelle, Tiere und Bäume gehören auf dem Bild in das gleiche Reich. Wie der Maler dies alles erreichen kann, ist beinahe nebensächlich. Kandinsky ließ die Formen der Realität solange zer-

fließen, bis sie assimiliert waren, bildete Tiere und Menschen, Häuser und Bäume um, weil er fühlte, daß nur die Einheit Leben schafft. So entstanden bei ihm jene Abweichungen von der Realität, über die sich Schwachköpfe noch heute lustig machen. Die Dumm-Klugen nannten das „verzeichnet", was einem Kunsttrieb entsprang, der mit dem Naturtrieb eins war. So geschah es, daß nun Pferde blühen, Bäume laufen. Kirchtürme teilen die Linien der Berge, Wolken grünen wie Bäume. Nicht Gegenstände zerteilen die Fläche, sondern Linien und Unterflächen. Nicht auf dem Hals muß der Kopf sitzen, sondern dort, wo ihn das künstlerische Verteilungsgefühl braucht. Nicht die Naturgesetze herrschen auf dem Bild, sondern ein Naturgesetz, dessen Gefäß der Künstler ist. Er tut nicht, was er will, weil es die Dinge wollen, sondern, was er muß. Die vielen zerrinnenden, zerfließenden, getrennten, geteilten Realitäten hören auf, solche zu sein und werden Bildteile. Außerhalb des Bildes haben sie keine „Bedeutung" mehr, sie sind nur noch Teile eines Ganzen und nur im Ganzen etwas wert. Jeder Teil der Sixtinischen Madonna oder des Abendmahls, auch der kleinste, hat allein betrachtet, eine „Bedeutung" auch außerhalb des Bildes: als Teil irgendeiner Realität. Die zum Zwecke der künstlerischen Einheit umgeformte Realität aber hat jede „Bedeutung" außerhalb des Bildes verloren.

Der Schritt zu dem, was man heute absolute oder abstrakte Malerei nennt, ist getan.

V
Die absolute Malerei

Ein Körper hemmt's
auf seinem Gange

Absolut heißt die Malerei, die nicht „gegenständlich" ist. So etwa lautet die populäre Formulierung. Kandinsky war der Schöpfer der absoluten Malerei. Er kam zu ihr nicht plötzlich, sondern in allmählicher Entwicklung: sich steigernde Auflösung gesehener oder vorgestellter Realitäten nach eigenen, für jedes Bild besonderen Form- und Farbgesetzen. Auf dem Wege dieser Entwicklung gibt es Uebergänge: Bilder, in denen noch die ursprüngliche Realität mehr oder weniger genau zu erkennen ist. Aber diese „Uebergangsbilder" lassen meist schon eine absolute Betrachtung zu. Was heißt das? Das Erkennen realer Dinge auf dem Bild beruht, wie man weiß, auf Assoziationen mit Dingen der Realität selbst. Wir erkennen auf dem Bild ein Pferd. Das ergibt sich aber nicht aus der Anschauung des Bildes allein, sondern aus unserer Kenntnis des realen optischen Bildes vom Pferd.[1] Das Bild, das die konkreten Dinge dieser Welt „darstellt", setzt also eine gedankliche Tätigkeit voraus. Diese gedankliche Tätigkeit ist bei den Uebergangsbildern Kandinskys nicht mehr nötig. Seine Künstlerschaft zerlegte oder löste die gemalten Realitäten in Formen, die nie geschaut, neu und offenbarend sind. Und die spätere Entwicklung führte Kandinsky dahin, nur solche Formen zu schaffen, die Assoziationen an uns bekannte Realitäten ausschließen.

Alles dieses ist den Unterrichteten wohl bekannt. Ich kann es aber nicht unerwähnt lassen, weil es das Wesentliche enthält, das gegen Kandinsky und die absolute Malerei vorgebracht zu

[1]) Selbst dies genügt, wie Philosophie und Naturwissenschaft bewiesen haben, nicht zur Erkenntnis des Begriffes Pferd.

werden pflegt.[2]) Einige wenden sich ganz besonders gegen die Worte „gegenständlich" und „ungegenständlich". Sie sagen, auch der absolute Kandinsky sei „gegenständlich". Zwar nicht im alltäglichen Sinn. Er male wohl nicht die Dinge, die wir auf früheren Gemälden zu sehen gewohnt seien, nicht einmal irgend welche Dinge der Realität, aber doch Formen, die uns an solche Dinge näher oder entfernter erinnern, Formen, die Birnen, Pflaumen, Körperteilen, Eiern, Kugeln, Kegeln, Augen, Sternen, Kometen, Blitzen, Wolken g l e i c h e n. Eine ausgezeichnete Widerlegung dieser Auffassung hat Rudolf Bauer, selbst ein Vertreter der absoluten Malerei in seinem Aufsatz „Die kosmische Bewegung" (Expressionismus / Die Kunstwende) gegeben: Alle diese Formen sind p r i m ä r, die Dinge, mit denen sie assoziiert werden, sind s e k u n d ä r. Die Ei-Form war vor dem Ei in der Welt, der Blitz ist nur möglich, weil vor ihm die Blitz-Form in der Welt war. Ganz gewiß kann der Künstler keine andern Formen schaffen, als die im Kosmos vorhandenen. Aber wer jene Kandinskyschen Gebilde gegenständlich sieht, oder sie mit realen Dingen assoziiert, der s i e h t n i c h t n u r d i e F o r m e n, sondern d e n k t gleichzeitig an g l e i c h e oder ä h n l i c h e Formen außerhalb des Bildes. Es ist also genauer, statt von u n g e g e n s t ä n d l i c h e n Formen von a b s t r a k t e n Formen zu sprechen, oder von Primärformen im Gegensatz zu konkreten Formen oder Sekundärformen.

Ein anderer Einwand, der gegen Kandinsky erhoben wird, ist von beträchtlicherer Art. Er greift nicht eine Formulierung an, sondern er bezweifelt den Herzschlag des Kunstwerks: Kandinsky schaffe willkürlich, so sehr nach seinem eigenen Belieben und seelischen Maßstab, daß ihm niemand folgen könne, weil niemand im Besitz dieses seelischen Maßstabes sei. Man sollte glauben, dieser Einwand könne nur von jenen Menschen erhoben werden,

---

[2]) Ich sehe dabei von den Einwänden der im künstlerischen Sehen und Erkennen gänzlich Beschränkten (Westheim u. a.) natürlich ab.

die man „unmusikalisch“ nennt. Denn sonst wüßten sie, daß der Maßstab für die Bewertung der musikalischen Ausdrucksformen auch nicht außerhalb der Musik zu finden ist. Aber man stützt den Einwand grade durch die Behauptung, daß, was für die Musik gelte, für die Malerei nicht zu treffe. Ein sonderbarer Schluß! Weil sie den Maßstab für musikalische Formen besitzen (oder zu besitzen glauben — es käme drauf an, ob sie nicht in Wahrheit unmusikalisch sind!), den für abstrakte malerische Formen aber nicht besitzen (oder nicht zu besitzen glauben, vielleicht wissen sie gar nicht, daß sie ihn besitzen), leugnen sie, daß andere ihn besitzen! Die Möglichkeit zur Bewertung abstrakter malerischer Formen liegt in allen Menschen. Jeder kann einen Kreis von einem Viereck unterscheiden, eine grade Linie von einer krummen, eine große Fläche von einer kleinen. Und der Farbensinn wird gar nicht einmal bestritten. Nur reicht freilich dieses Unterscheidungsvermögen nicht aus, um einen künstlerischen Maßstab zu geben. Warum nicht? Wer erkennt die künstlerische Ordnung abstrakter Formen? Und woran erkennt man sie? Man begreift: Der Vorwurf, daß für die Bewertung abstrakter malerischer Formen kein Maßstab bestehe, leugnet auch, daß der Künstler selbst einen Maßstab für die Setzung abstrakter malerischer Formen besitze.

Und doch gibt es einen solchen Maßstab. Zu seiner Erkenntnis soll uns die kubistische Malerei helfen.

VI
Die französischen Kubisten

Ein Teil des Teils,
der anfangs alles war.

Die französischen Kubisten haben eine ähnliche Entwicklung durchgemacht wie Kandinsky. Wie unterscheidet sich ihre Malweise von der seinigen? Sie suchen die künstlerische Ordnung nicht durch Auflösung, Verschwimmenlassen der realen Formen zu erreichen, sondern sie z e r l e g e n sie in Unterformen. Sie lassen also die ehemals Realitäten bedeutenden Formen in größeren oder kleineren (nunmehr für sich nichts mehr bedeutenden) Formen bestehen, sodaß diese neuen Formen als ehemalige Teile von Realitäten (oder Teile von ehemaligen Realitäten) noch erkannt werden können. Aber fanden wir nicht Gleiches bei den Uebergangsbildern von Kandinsky? Und ist er Kubist? Oder gilt er als Kubist? Bekanntlich nicht. Auch sind die französischen Kubisten sehr bald über dieses bloße Zerlegen hinausgegangen, haben auf die Zusammenhänge der zerlegten Formen mit der ehemaligen Real-Form verzichtet und gleichfalls abstrakte, das heißt Assoziationen ausschließende, primäre Formen geschaffen. Es muß also etwas anderes als diese Zerlegung und der Uebergang zu abstrakten Formen sein, das für die Kubisten entscheidend ist. Kubisten haben gelegentlich gleichzeitig (auf dem gleichen Bild) die Dinge von mehreren Seiten gemalt. Es hat nicht an Schriftstellern gefehlt, die hierin das Wesentliche des Kubismus zu erkennen glaubten: weil nämlich das optische Bild das reale Ding stets nur von einer Seite zeigt (also zufällig ist und von den Dingen selbst nur eine schwache, sogar verzerrte, falsche Vorstellung gibt), sollen die Kubisten das Ding von vielen Seiten zeigen. Wäre dies das Wesentliche des Kubismus, dann müßte sich diese Malweise bei allen Kubisten finden. Sie ist aber nur vereinzelt vorhanden. Also kann auch dies nicht das Wesentliche des Kubismus sein. Und immer deutlicher stellt sich heraus, daß es überhaupt

nicht möglich ist, eine weder kurze noch ausführliche Formulierung für das Wesentliche des Kubismus zu geben. Und wenn man sich erinnert, daß das Wort Kubismus zuerst als Schimpfwort auftauchte, wird diese Unmöglichkeit der Formulierung noch begreiflicher. Wenn man ferner bedenkt, daß es der Wille zur künstlerischen Einheit, Organisation war, der den Kubismus geschaffen hat (richtiger: der zu den sehr verschiedenartigen, „Kubismus" geschimpften, Formen geführt hat), dann stellt sich die *kubistische Malerei* als (im höheren Sinne) *zufällige Erscheinungsform eines Kunstwillens heraus, der auch für Nicht-Kubisten maßgebend war.* Also zum Beispiel auch für Kandinksy. Oder mit anderen Worten: die „Kubisten" genannten Maler wollen dasselbe wie Kandinsky, und es gibt nur einen einzigen Unterschied, der aber mehr zufällig als wesentlich ist: *die Kubisten machten den Organisationswillen deutlicher, sichtbarer,* äußerlich *erkennbarer* als Kandinsky. Bei ihm ist das, was ich abstrakte Form nannte, nicht durchweg sichtbar scharf getrennt. Die abstrakten Formen gehen ineinander über, sind nicht immer mit dem Finger zu umschreiben. Die Kubisten haben die abstrakten Formen schärfer (nicht immer scharf) gegeneinander abgetrennt. Das Auge kann deutlich erkennen, was eine malerische, zeichnerische Form ist. Es sind einfachere, leicht erkennbare, leichter erfaßbare Formen. *In diesem (kubistischen) Bilde sind die einzelnen Teile im Ganzen noch deutlich sichtbar.* Und wir können, bis wir noch mehr wissen, den Kubismus so formulieren: Das Bild, in dem wir alle Ausdrucksformen deutlich erkennen, Formen, die nur Formen sind, ohne Bedeutung außerhalb des Bildes, nennt man heute kubistisch. Was aber „bedeuten" diese Formen? Was gibt ihnen eine „Bedeutung"? *Ihr Wesen als Teil des Ganzen, also ein Verhältnis, eine Beziehung zum Ganzen und im Ganzen.*

VII

Die Beziehungen der Formen

Auch eine Relativitätstheorie

Das kubistische Bild erscheint als das in unterscheidbare Formenteile zerlegte. Wie, wird man fragen, erreicht man eine Einheit, eine G a n z h e i t durch Z e r l e g e n? Wird dadurch nicht vielmehr das Gegenteil, eine V i e l h e i t hervorgebracht? Auf den ersten Blick mag es so scheinen. Die ursprüngliche reale Einheit ist zerstört. Wo und wann wurde sie zerlegt? Auf dem Bild? Während seiner Erschaffung? Nein, vorher, in der Phantasie. Also nur für den, der die alte Realität im Bild zusammensucht, ist Z e r l e g t e s v o r h a n d e n, nur für den, der das Bild als Endform gar nicht ansieht, sondern als Vexierbild, aus dem sich die Phantasie das alte Bild rekonstruiert. Es gibt Leute, die allen Ernstes in solcher Weise über den Kubismus reden und schreiben, etwas so Läppisches sogar verteidigen.[1]) Denn mehr als eine läppische Spielerei wäre dann der Kubismus wahrhaftig nicht. Wenn aber die neue Zusammensetzung des in der Phantasie Zerlegten eine Bedeutung haben soll, so kann sie nur i n d e r n e u e n Z u s a m m e n s e t z u n g s e l b s t liegen, das heißt: das kubistische Bild ist nicht z e r l e g t, sondern z u s a m m e n g e s e t z t. So bedeutungsvoll ist diese Zusammensetzung, daß die vorhergehende ideelle Zerlegung ihre Bedeutung verliert. So sehr verliert, daß sie überflüssig ist, daß die Zusammensetzung sogar ohne vorhergehende ideelle Zerlegung einer Realität erfolgen kann, nämlich aus Formen, die primär-abstrakt sind und nicht erst durch Wegnehmen ihrer realen Bedeutung abstrakt werden.[2])

[1]) So spricht Worringer vor dem staunenden Auditorium über Kubismus. So ungefähr verstehen ihn die Witzblätter.

[2]) Solche Kubisten finden sich sowohl unter den Franzosen, wie ganz besonders unter den jüngeren deutschen Kubisten des Sturm. (Schwitters,

Hieraus schließen wir auf das höchste Gesetz: Die Schöpfung des Kunstwerkes erfolgt durch Zusammenfügen der Formen, durch Kom-Ponieren. Das ist ihr Gegensatz zur Natur, ein Gegensatz, der keine hochmütige Erfindung der neuen Kunst sondern ihre Erkenntnis ist. Diese Erkenntnis lautet: Die Kunst kann nicht mit Eins das Ganze geben wie die unbegreifliche, geheimnisvolle, ewige Natur. Die Kunst kann das Ganze nur zusammensetzen. Die bisherige Malerei glaubte, sie könne wie die Natur gleich das Ganze selbst geben.[3]) Die neue Malerei erkennt, hierzu nicht mächtig zu sein, weil sie nicht die lebensspendende Kraft der Natur hat, weil sie nicht reales Leben schaffen kann, sondern geistiges Leben. Nur Stück für Stück kann sie zusammensetzen, ordnen, organisieren. Teil wird an Teil gesetzt, Gleiches neben Gleiches oder Ungleiches, bis ein Ganzes entsteht. Wie aber — das ist die große Frage — kann eine addierte Summe ein Ganzes geben? Ist nicht das Ganze ein anderes und mehr als nur die Summe der Teile? In der Realität, der lebenden und der toten, ganz gewiß. Die Pflanze ist mehr als die Summe aus Wurzeln, Stengeln, Blättern und Blüten. Sie ist gewachsen, mit einem Mal entsteht sie, von ihrem Urbeginn an ist das Ganze da, schon im Keim. Aber die tote Realität und das von Menschenhand hergestellte Ding? Ist der Stuhl ein Ganzes, eine Einheit? Wir wissen schon, daß nur das Lebende eine künstlerische Einheit sein kann, daß nur die Einheit Leben schaffen kann. Der Stuhl ist tot. Er kann nicht geschaffen werden. Er ist gemacht. Er ist nichts Lebendes, also auch keine Kunst. Aber scheint er nicht trotzdem eine

---

Topp, Molzahn.) Unechte Kubisten sind diejenigen, die die Realität rein äußerlich in Unterformen zerlegen, also garnicht zusammensetzen.

[3]) Aus der Wahrheit dieser Erkenntnis heraus sagen wir mit Recht, daß die bisherige Malerei nicht nur die Natur nachahmt, sondern sogar nachäfft, weil sie sich einbildet, aus den gleichen geheimnisvollen Quellen fließen zu können.

Einheit, ein Ganzes? Ist er wirklich bloß die Summe aus Beinen, Sitz, Lehne oder noch mehr Teilen? Oder ist er doch etwas anderes und mehr als diese Summe? Die Antwort lautet: Der Stuhl ist keine Einheit im kosmischen Sinne, sondern eine Summe. Er wird aber durch unsere Sinne als Einheit aufgenommen, weil wir uns der Summierung nicht mehr bewußt sind. Jede Realität wirkt auf uns endlich als Einheit, als Ganzes, wenn sie auch in Wahrheit die Summe vieler Realitäten ist. Alle realen Dinge sind also ein Ganzes, oder erscheinen als ein Ganzes, das für unsere Vorstellung verschieden ist von der Summe ihrer Teile.

Und nun das kubistische Bild? Erscheint auch hier das Ganze verschieden von der Summe der Teile, wie bei der Realität, dem Menschen, der Pflanze, ja sogar dem Stuhl? Ich sagte: das Abendmahl des Lionardo ist keine künstlerische Einheit. Es lebt also nicht. Ich sagte: der Stuhl lebt nicht, ist also auch keine Einheit. Aber er wirkt für unsere Vorstellung als solche. Genau so wie der Stuhl wirkt das Abendmahl des Lionardo als — was? Als Einheit! Aber eben nicht als künstlerische, sondern als reale Einheit. Und als solche ist folglich „Das Abendmahl" etwas anderes als seine einzelnen Teile, mehr als nur die Summe seiner Figuren, Gegenstände. Ist es aber etwas anderes als die Teile, dann kann seine Ganzheit nicht durch reine Summierung entstanden sein. — Und das kubistische Bild? frage ich wieder. Wird auch hier aus 1, 2 und 3 (aus einer Dreiform) ein anderes „Eins"? Wie beim Stuhl? Oder beim Abendmahl des Lionardo? Wird aus Linien und Formen, die aneinandergefügt werden, etwas Anderes, in dem die Linien und Formen (mindestens für unsere Vorstellung) verschwunden oder doch aufgegangen sind? (Wie beim Abendmahl und beim Stuhl.) Oder, wenn ich die Frage anders stelle: Ist der Teil des kubistischen Bildes anderen Wesens als das Ganze? (Wie das Stuhlbein ein zweckloses Stück Holz, der Stuhl ein sehr praktischer Gegenstand, das

Tischtuch des Abendmahls etwas sehr Verschiedenes vom Abendmahl Christi ist.) Oder ist der Teil des kubistischen Bildes gleichen Wesens wie das Ganze?

Der Teil des kubistischen Bildes ist, wie wir festgestellt haben, eine für jeden Menschen irgendwie wirkende abstrakte Form. Und das Ganze bleibt auch eine abstrakte Form. Im kubistischen Bild ist also das Ganze identisch mit der Summe der Formen. Das Ganze ist die Summe. Die Ganzheit besteht in der Summierung, in der Zusammensetzung selbst. Zwei gleiche Vierecke nebeneinander gefügt ergeben nicht nur ein längliches Rechteck, sondern auch zwei nebeneinander gefügte Vierecke. Ist das richtig? Oder genügend? Nein. Sie ergeben außerdem ein längliches Rechteck mit einer Teilungslinie in der Mitte. Noch mehr: zwei Vierecke inmitten eines länglichen Rechtecks. Und ein Viertes: Ein Quadrat als Teil eines länglichen Vierecks. Und noch ein Quadrat als Teil eines länglichen Rechtecks. Die von mir gewählte primitive Formengebung ermöglicht also fünf verschiedene Vorstellungen der Formbetrachtung, die auf fünf verschiedenen Formverhältnissen, Formbeziehungen beruhen. Und man fängt an zu ahnen, welche Summe von Beziehungen entsteht, wenn sich auch nur eine dritte Form dem von mir gegebenen Beispiel an- oder einfügt. Sie schwillt bei der vierten an und wächst bei der fünften ins Riesenhafte: Eine Summe von Beziehungen, die sich beinahe mathematisch ausrechnen läßt. Das Ganze des kubistischen Bildes ist also identisch — so kann ich nun das früher Gesagte genauer präzisieren — nicht mit der Summe der Formen, sondern mit den Formbeziehungen. Nun wissen wir, daß zum Begriff der Beziehung mindestens „zwei" erforderlich sind. „Eins" ist ohne Beziehung, läßt gar keine Beziehung zu. Daraus folgt, daß eins stets nur als Realität auf uns wirkt, auch dann, wenn dieses Eine eine sogenannte abstrakte Form ist. Insofern sie mit den äußeren Sinnen wahrgenommen

wird, ist auch diese sogenannte abstrakte Form ein Konkretes. Sie bleibt konkret, solange sie isoliert ist oder trotz Zusammenhängen und möglichen Beziehungen zu anderen Formen isoliert betrachtet wird. Wann hört die isolierte Betrachtung auf? Sowie die Beziehung so stark ist, daß sie die isolierte Betrachtung nicht mehr aufkommen läßt.

Worin besteht die Beziehung?

Alle realen Erscheinungen, die wir gleichzeitig (oder gleichräumig?) oder rasch nacheinander (ohne daß sie den Sinnen entschwinden) wahrnehmen, stehen in einer „Beziehung" zueinander. Diese Beziehung wird bewirkt durch Gleichheit oder Verschiedenheit der gleichzeitigen (gleichräumigen?) oder aufeinander folgenden Sinneseindrücke.[*] Die dadurch hervorgerufenen Vergleichsvorstellungen sind unwillkürlich. Wir beziehen die Erscheinungsformen unwillkürlich aufeinander. Und was ist die Folge dieser Beziehungen der Formen und dieser Beziehungen unserer Sinne? Weiter nichts als die Erkenntnis dieser Beziehungen. Erkenntnis ist noch kein Erlebnis. Erlebnis ist Erkenntnis von Lebendem. Nur dann führen Beziehungen zur Erkenntnis von Lebendem, wenn sie von lebensfähigen Formen ausgehen. Wir wissen, daß nur die Einheit Leben schaffen kann: nur solche Formen, die aus einer Urzelle stammen, können Beziehungen schaffen, die wir als lebendig empfinden. Und woran erkennen wir das Leben? Auch das wissen wir: An der Gesetzmäßigkeit des Kosmos, an der Regel-Mäßigkeit. Wie offenbart sie sich am wahrnehmbarsten? An der Bewegung. Können Ausdrucksformen eine Bewegung schaffen? Eine reale gewiß nicht. Aber eine geistige: die Bewegtheit, den Rhythmus.

---

[*]) Hieraus ergibt sich, daß die Betrachtung eines expressionistischen Bildes mit einer Impression beginnt; sehr begreiflich, da ja die isolierte Form immer als Realität wirkt.

VIII
Der Rhythmus

Mens agitat molem

Die Herren Aesthetiker jeder Art schwatzen und schreiben vor den neuen Bildern Vielerlei über den Rhythmus. Sehen sie ihn vielleicht? S i e ganz gewiß nicht. Denn sie stellen ihn meistens dann fest, wenn er fehlt. Und wo sie ihn beinah mit Händen greifen können, reden sie von Doktrinarismus.

Ist der Rhythmus mit den Sinnen wahrnehmbar? Rhythmus heißt Schreiten. Schreiten kann man sehen. So wollen wir annehmen. Es äußert sich zeitlich und räumlich. So wollen wir anannehmen. Wie äußert sich dieses Schreiten, diese Bewegung in der Malerei und Zeichnung? Zeitlich? Räumlich? Mit den Sinnen scheint die Bewegung auf dem Bild nicht wahrnehmbar zu sein. Also vielleicht eine geistige Bewegung? Wie das?

Etwa so, daß wir (Blut? Nerven?) ein aufsteigendes Formengebilde im Geiste „mitmachen"? Das ist möglich, aber es bewiese nur, daß wir dieses Formengebilde etwa mit einer Treppe assoziieren und in Gedanken diese Treppe hinaufsteigen, also eine rein mechanische Bewegung in Gedanken mitmachen.[1])

Woran also erkennen wir den Rhythmus? D a s k a n n n i e m a n d s a g e n. Den Rhythmus können wir nur e r l e b e n, nie können wir ihn erklären. Wir hören das Herz schlagen, wir fühlen das Herz schlagen, wir sehen das Herz schlagen. Warum es schlägt, wissen wir nicht. Das Herz des Kunstwerks höre ich nicht, fühle (mit dem Tastsinn) ich nicht, sehe ich nicht. Ich kann es nur e m p f i n d e n. Empfinden an der Steigerung meines eige-

[1]) Die unechten Kubisten und Expressionisten sind an solchem „mechanischen Rhythmus" leicht zu erkennen. — Auch in der Musik liegt der Rhythmus nicht im Takt.

nen Lebens. Das Herz des Menschen ist der Maßstab der Kunst. (Den jene Herzlosen für Kandinskys Malerei nicht besitzen.) Und mehr kann kein Mensch sagen, also dieses: Formen treten zueinander in Beziehungen. Fühle ich durch diese Beziehungen mein Herz schneller schlagen, mein Blut erwärmt, dann ist in der Beziehung Bewegung, Rhythmus, Leben. Mehr kann kein Mensch sagen. Der Ursprung bleibt mystisch. Und die Möglichkeit der Rhythmus schaffenden Erscheinungsformen ist unendlich.



Kandinsky: Schwarzer Rand



Albert Gleizes: Trois personnages assis

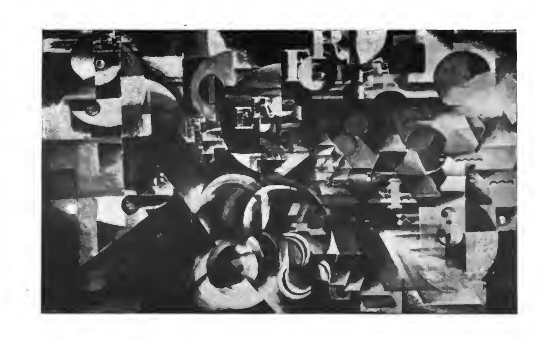


Fernand Léger: Nacktes Modell

Louis Marcoussis: Etude



Tour Donas: Danse



Johannes Molzahn: ER kommt



Kurt Schritters: Das Arbeiterbild



William Wauer: Porträtbüste Rudolf Blümner

IX

Kunst als Abstraktion

Im Geist und in der Wahrheit

Ich sehe die Fläche a. Sie ist insofern abstrakt, als sie eine dingliche Assoziation ausschließt. Sie gibt mir eine bestimmt geartete zweidimensionale Raumvorstellung, die ich infolge ihrer Umgrenzung und Farbe mit den Sinnen wahrnehmen kann. Sie wirkt auf mich als leblose Realität. Ich sehe irgendwo in ihrer Nähe die Fläche b. Wenn ich sie allein betrachte, gilt für sie das gleiche wie, für die Fläche a: auch sie ist eine leblose Realität. Keine der beiden Formen kann für sich allein leben. Sie können aber in eine künstlerische Beziehung gebracht werden. Diese Beziehung nun ist mit den Sinnen nicht wahrnehmbar, weil sie sich im Gehirn des Sehenden zuträgt. Wir abstrahieren Kunst: mindestens zwei in künstlerische Beziehung gebrachte Formen ergeben eine Vorstellung, die von den beiden Formen abstrahiert ist. *Das ist das Wesen der abstrakten Kunst.* Es bedeutet, daß Kunst immer abstrakt ist, nur abstrakt sein kann. Und daraus geht hervor, daß es für die Formen selbst gleichgültig ist, ob sie allein betrachtet reale Assoziationen zulassen oder nicht, das heißt, ob sie abstrakt oder konkret sind. Liegt nun die Kunst in dieser Abstraktion aus den Formen, dann ist sie *nicht identisch* mit den Formen. Dann ist die Musik nicht hörbar, die Malerei nicht sichtbar.[1]

Viele der neueren Maler, viele ihrer Verteidiger und noch mehr die künstlerischen und literarischen Mitläufer der neuen Kunst glauben, das Wesen der „abstrakten" Malerei bestehe im Malen abstrakter Formen. Man wird von nun an, hoffe ich, belehrt sein, daß der Begriff der abstrakten Malerei ein anderer ist: der Inhalt des Kunstwerkes ist nicht die Form oder die Formen, sondern Abstraktion aus diesen Formen. Nicht darum handelt es sich in der

Malerei, ob ein Dreieck oder eine Kuh gemalt wird, sondern um Beziehungen von Formen (und Farben.[1]) Gibt der Maler durch seine Formen- und Farbensetzung künstlerische Beziehungen, mag er die Kuh malen. Gibt er keine künstlerischen Beziehungen, werden auch seine abstrakten Formen keine Kunst schaffen.[2])

Was wir von jeher gewohnt sind zu sagen und zu hören, was wir von der neuen Kunst besonders gern lehren: K u n s t k a n n n u r g e f ü h l t w e r d e n, das erfährt so eine neue Erklärung. Was wir mit den Sinnen wahrnehmen, sind die realen Teile des Kunstwerks. Seine Beziehungen, die wir nach Vermittlung durch die Sinne empfinden, fühlen, sind das wahre Kunstwerk. Diese Geistigkeit der Kunst macht sie mystisch. Aus Zauberformeln, die nur der Begnadete setzen, aus den Beziehungen, die nur ein Begnadeter fühlen kann, wird das Kunstwerk geschaffen, wird das Kunstwerk empfangen.

Kunst ist immer geistig, Kunst ist immer mystisch. Ganz hat die Menschheit ihr mystisches Gefühl für das Mystische nie verloren. Und wenn wir die Geistigkeit der einzelnen Künste und die Komponenten dieser Geistigkeit begreifen lernen wollen, soll uns diejenige Kunst leiten, deren Mystik den menschlichen Geist am willigsten findet: die Musik.

---

[1]) Es ist nun nicht mehr schwer, alles von der Form Gesagte auf die Farbe anzuwenden.

[2]) Darum sind abstrakte Formen ohne Beziehungen nicht mehr als Impressionismus.

X
Die Musik

Es ist nicht der Ton, der die Musik macht

Ist das Kunstwerk mit den äußeren Sinnen nicht wahrnehmbar, dann ist Musik nicht hörbar.

Hörbar ist der einzelne Ton. Ist der einzelne Ton Musik? Nein, denn er ist ohne jede Beziehung zu seines Gleichen. Zu einer solchen Beziehung gehören, wie wir wissen, mindestens zwei Töne. Also wäre der Zusammenklang von c und e Musik? Nein. Warum nicht? Weil trotz der zwei Töne keine Beziehung vorliegt, und zwar nicht nur keine künstlerische, sondern überhaupt keine Beziehung. Die Beziehung beruht, wie wir sahen, immer auf einem Vergleichen kommensurabler Formen untereinander. Der Zwei- oder Mehrklang, die Gleichzeitigkeit der Töne läßt aber ein Vergleichen nicht zu. Denn der Vergleich beginnt erst mit der Vergangenheit des Vorhergehenden und dauert nur so lange, als das Vergangene nicht vergessen ist. Die gleichzeitigen Töne c und e ergeben daher keinen Vergleich, sondern bewirken nur eine Veränderung des Tones c und des Tones e zu dem einen Ton: Zweiklang c—e. Der Zusammenklang ist also eine Zusammensetzung von Realitäten, aus der eine dritte Realität entsteht, die von den beiden ersten verschieden ist, daher wiederum als Einheit und nicht als Beziehung wirkt.

Nur die Tonfolge ermöglicht eine Beziehung. Ist aber jede Tonfolge Musik? Nein. Denn, wie wir wissen, ist die Beziehung ohne Bedeutung, solange sie kein Leben schafft. Erst der Rhythmus macht die Tonfolge zur Musik. Oder, musik-technisch ausgedrückt: der Rhythmus macht den Melos zur Melodie.

Ist es aber der Rhythmus, die lebenschaffende Beziehung, die

einen Melos zur Melodie, zur Musik, zur Kunst macht, dann ist die Melodie, dann ist die Musik nicht hörbar. Denn dann beginnt die Melodie mit der Vergangenheit des ersten Tones. Und auch der zweite Ton ist, isoliert wahrgenommen, ohne Beziehung. Aber der erste, in der Erinnerung haftende Ton erhält, wenn er schon verschwunden ist, also nicht mehr gehört wird, Bedeutung durch den zweiten, der zweite durch die Erinnerung an den ersten. Diese Beziehung ist nicht hörbar. Musik ist nicht hörbar. Musik ist abstrakt. Die Abstraktion vollzieht sich im Gehirn des Hörers. Voraussetzung ist nur, daß die Töne, die hörbaren Komponenten, die Abstraktion ermöglichen, daß sie also von einem Begnadeten gesetzt sind, und daß der Hörer selbst ein Begnadeter (ein Musikalischer) ist.

XI
Die Malerei

Man muß ein Bild an—sehen

Der Unmusikalische kann aus den Tönen Kunst nicht abstrahieren. Er vernimmt nur die Töne selbst, die ihm noch größere Qualen bereiten, als den Musikalischen die rhythmuslose Tonfolge.[1])

Nun wird man die ungeheure Wut verstehen, mit der die gesamte Welt die neue Malerei aufgenommen hat. Sie sahen und sehen die kubistische und absolute Malerei wie die Unmusikalischen Musik hören. Oder noch schlimmer, sie heulen und kläffen wie die Hunde, wenn sie Beethovensche Musik hören.[2])

Wahrhaftig, es muß für diese Menschen grauenvoll sein, vor einem kubistischen Gemälde zu stehen und nur dessen Teile, die einzelnen Formen, zu sehen, ohne fähig zu sein, den Rhythmus herauszufühlen. Sie haben es bisher noch nicht einmal verstanden, die Abstraktion der Malerei aus der Abstraktion der Musik zu schließen. Im Gegenteil! Ihre letzte verzweifelte Rettung vor dem Vorwurf, „unmalerisch" zu sein, wollen sie dadurch bewirken, daß sie dreist behaupten: was für die Musik gilt, gilt nicht für die Malerei. Einige versuchen es sogar mit einem Beweis: Die Musik

---

[1]) Unser differenziertes — Ohr? — nein, Gehirn empfindet also in der Musik unkünstlerische Beziehungen als Unlust. In der Malerei ist die Menschheit noch nicht so weit. Sonst würde sie ihre Museen als Folterkammern des Geistes empfinden.

[2]) Zum ewigen Gedächtnis sei noch einmal daran erinnert, was die Kritik schrieb, als im Jahr 1913 der Erste Deutsche Herbstsalon von Sturm veranstaltet wurde. Damals gingen Kritiker so weit, Herwarth Walden für einen Verbrecher zu erklären, weil er Kandinsky, Chagall, Franz Marc, Klee, Feininger, Campendonk, vor allem aber die französischen Kubisten, zum ersten Mal zeigte.

sei eine zeitliche Folge, die Malerei eine Gleichzeitigkeit der Erscheinungsformen. Ist das richtig?

Was ich in den früheren Kapiteln ausgeführt habe, scheint ihnen recht zu geben. Ich sagte: „Alle realen Erscheinungen, die wir gleichzeitig (oder gleichräumig?) oder rasch hintereinander (ohne daß sie dem Sinn entschwinden) wahrnehmen, stehen in einer Beziehung zueinander." Die Erkenntnis der Musik ermöglicht uns eine neue Wahrheit: Die Beziehungen sich folgender Töne lehren uns, daß zum Vergleich stets ein Vergangenes gehört, weil Gleichzeitigkeit keine Beziehung, sondern eine neue Realität schafft. Wie aber verhält es sich mit den sichtbaren Formen der Malerei und Zeichnung? Folgen sie sich oder sind sie gleichzeitig? Man weiß, daß das Auge nicht imstande ist, vieles gleichzeitig zu erblicken. Das Auge „schweift" nicht nur in der Ferne, sondern auch in der Nähe.[a]) Soweit wir Formen g l e i c h z e i t i g wahrnehmen können, ermöglichen sie k e i n e n V e r g l e i c h. Sie wirken für unsere Vorstellung als E i n s (Realität). Nur die Erinnerung schafft den Vergleich. Die eine Form muß untergegangen sein, damit wir die andere mit ihr und sie mit der anderen vergleichen können. Nur vollzieht sich der Untergang bei einem Bild nicht in der Erscheinungsform wie beim Ton, sondern dadurch, daß wir unser Auge von der Form ab und weiterwenden. Und daran ändert nichts, daß die Schnelligkeit, mit der wir die einzelnen Formen in unseren Gesichtskreis treten lassen, die Bewußtheit einer zeitlichen Folge des gesamten Sehens ausschließt. Sehen wir aber die einzelnen Formen des Bildes, seine Komponenten, in zeitlicher Folge, dann fällt auch jener gegen die heutige Malerei erhobene Einwand: daß für sie Gesetze nicht gelten, die für die Musik anerkannt sind.

Jetzt wissen wir genauer, warum auch die Malerei nicht mit

---

[a]) Man erwäge, daß wir das kürzeste Wort „lesen", indem wir die Buchstaben rasch hintereinander zusammen„lesen".

dem Verstand zu begreifen ist: weil sie selbst gar nicht sichtbar ist.[4]
Zu sehen sind nur ihre Voraussetzungen, ihre Komponenten. Für sich betrachtet sind sie ohne „Bedeutung". Erst ihr Vergleichen, erst ihre künstlerischen Beziehungen schaffen jene Abstraktion, die wir als die Kunst der Malerei e m p f i n d e n.

[4]) Auch die Farbe ist, für sich betrachtet, eine Realität ohne künstlerische Bedeutung. Kunst entsteht aus Farben erst durch ihr Vergleichen, durch ihre künstlerischen Beziehungen, also auch durch Abstraktion.

XII
Die Plastik

Der Bild-Hauer

Man weiß, daß Archipenko der erste Plastiker war, der auf die „Darstellung" verzichtete und Neues, nicht Gesehenes schuf. Seine Entwicklung gleicht der Kandinskys. Er ging vom menschlichen Körper aus. Aber er erkannte bald, daß die Nachahmung menschlicher Körperformen nie künstlerisches Leben schaffen kann. Denn je mehr die Nachahmung bestrebt ist, der Realität nahe zu kommen, um so weiter entfernt sie sich von ihr. Die Täuschung scheint immer größer zu werden. Aber um so größer ist auch die Enttäuschung, da das Wesentliche fehlt, das Leben der Natur. Die Nachahmung führt bis zur Todesstarre der Wachsfigur. Aber alles dies gilt offenbar nur von der Nachahmung des Lebenden. Und auf das Lebende hat sich die Plastik bis auf den heutigen Tag fast ausschließlich beschränkt. Warum wohl? Der Grund ist sehr klar. Die Plastiker fühlten die völlige Wertlosigkeit einer Nachbildung der toten Dinge. Im Gegensatz zur Malerei, die schon die Umwandlung des Dreidimensionalen in das Zweidimensionale für eine künstlerische Tat hielt, mußten die Plastiker erkennen, daß sie durch ein bloßes Wiederholen der Realität in anderem Material nichts leisteten, was auch nur den Blödesten als Kunst erscheinen konnte. Ein Stuhl, in Marmor nachgeahmt, bleibt ein Stuhl.[1]) Nichts kann kunstloses Nachahmen besser ad absurdum führen. Darum modellierten die Plastiker zu allen Zeiten Lebendiges nach. Denn sie glaubten, ihre Kunst dadurch beweisen zu können, daß sie den Ton oder den Marmor „zum Leben erwecken". Aber es war ihnen nicht möglich, weil die Kunst nicht durch die Lebens-

---

[1]) Immerhin ein Stuhl! Aber Herr F. in Bronze ist weder Kunst noch Herr F.!

kraft der Natur sondern durch die Lebenskraft der künstlerischen Beziehungen entsteht.

Archipenko schuf zum ersten Male Beziehungen. Er mußte Aehnliches tun, wie Kandinsky. Er mußte Hände, Arme und Beine fortlassen, Glieder verkleinern, vergrößern oder durch neue Formen ersetzen. Daraus ergibt sich, daß alle menschlichen Glieder, alle menschlichen Körperteile bei Archipenko ihre reale „Bedeutung" verlieren. Dem Betrachter bereitete es anfangs Schwierigkeiten, das nicht als Ding anzusehen, was scheinbar ein Ding ist, sondern bei der Betrachtung dieses scheinbaren Dings von Assoziationen abzusehen. Die Schwierigkeit ist bei Archipenko noch größer als bei den Kubisten, weil die Plastik dreidimensional ist.[2]) also zu Assoziationen mehr verführt als die zweidimensionale Malerei. Und eine weitere Schwierigkeit liegt darin, daß bei Archipenko, ähnlich wie bei Kandinsky, eine äußerlich genau erkennbare Abgrenzung der Formen gegeneinander nicht stattfindet. Auch bei Archipenko gehen die beziehungsetzenden Formen ineinander über. Die Folge ist, daß auch die Beziehungen selbst vager bleiben als etwa bei den Kubisten, und infolgedessen auch die Empfindungen der Beziehungen durch den Beschauer.[3])

Der Berliner Bildhauer William Wauer hat als Erster in Europa die reine kubistische Plastik geschaffen. Zwar ging auch er in seinen bisherigen Werken (Klein-Plastiken und Porträtbüsten) vom Gegenständlichen aus. Aber er ließ die Formen nicht ineinander überfließen, sondern setzte gleich den Kubisten die scharf abgegrenzte Fläche gegen die Fläche. Er löste die Realität in Einzelflächen auf und setzte diese neu zusammen. Auch bei Wauer ist also die einzelne Fläche ohne „Bedeutung", im Sinne einer Vergleichbarkeit mit irgend etwas Realem außerhalb des

---

[2]) Daß sie nur zweidimensional gesehen wird, hat William Wauer in seinem Aufsatz: „Das Körperliche in der Plastik" (Expressionismus, Die Kunstwende) nachgewiesen.

[3]) Alles dies gilt von den früheren Werken Archipenkos.

Kunstwerks. Jede Fläche erlangt Bedeutung erst durch ihre Beziehung zu den anderen Flächen.

Die bisherige Plastik war bestrebt, „darzustellen", also Aehnlichkeit mit einem Einzeltypus oder doch einer Gattung zu erreichen. Sie strebte bei Menschen und Tieren nach anatomischer Genauigkeit oder Richtigkeit, daneben nach der sogenannten Vergeistigung, Charakterisierung, Stilisierung. Die bisherigen Plastiker taten sich besonders auf diese Charakterisierung viel zugute. Sie ahnten nicht, daß sie mit untauglichen Mitteln arbeiteten. Denn, so viel sie beseelten, charakterisierten, stilisierten, immer wollten auch sie die Natur selbst scheinbar mit einem Schlage geben, wollten die Natur *direkt* erreichen. Auch sie vergaßen, daß sie ja die Schöpfungskraft der Natur gar nicht besitzen, daß ihre Nachahmung eine Nachäffung werden mußte. Nur Flächen, die eine Beziehung künstlerischer Art zulassen, können Rhythmen und damit künstlerisches Leben schaffen.

William Wauer ist der erste Plastiker, der diese Erkenntnis hatte und sie in zahlreichen Werken in die Tat umgesetzt hat. Und dieser Plastiker beherrscht diese Formen mit einer so großen Freiheit und Sicherheit, und zugleich mit einer so mannigfaltigen Auswahl, daß er aus der Summe aller Flächenbeziehungen ein künstlerisches Leben schaffen kann, das lebendig wirkt, wie die Natur selbst. Wauer schafft *Abstraktionen, die Realitäten hervorzaubern. Größeres ist in der Kunst nicht erreichbar.*

XIII
Die Dichtung

Der Dichter ist nicht Schrift-Steller,
sondern Wort-Steller

Eine Dichtung als reine Wortkunst[1]) haben wir erst seit August Stramm. In keiner Kunst ist so viel dilettiert worden, wie in der Dichtung. Und selbst die hochverehrten Klassiker mit allen ihren Nachkommen glaubten deswegen Dichter zu sein, weil ihnen Verse gelangen in einer gebildeten Sprache, die für sie dichtete und dachte. Diese gebildete Sprache blieb die Sprache der Menschen, ihres Umgangs, ihres realen Lebens. Eine zwar oft gehobene, gesteigerte, eine oft sorgsam ausgewählte Sprache, die sich aber zu Zeiten am Ende aller Steigerungen und Auswahlmöglichkeiten angekommen sah, so daß sie wieder auf ihren Ursprung zurückgehen mußte. Da sie aber diesen Ursprung in der Sprache des menschlichen Umgangs erblickte, blieb sie grade in den Zeiten einer solchen Rückkehr eine Nachahmung des Realen oder doch des Realmöglichen.[2]) Wenn aber Dichtung Kunst ist und Kunst Abstraktion, dann darf die Dichtung nicht den Ausdruck der realen Sprache zu erreichen suchen. Das Leben der realen Worte geht vom Leben, vom Herzschlag des sprechenden Menschen selbst aus. Diesen realen Herzschlag kann kein Kunstwerk haben, also auch die Dichtung nicht. Und doch hat keine Kunst so hartnäckig von sich geglaubt und behauptet, sie drücke menschliche Gefühle aus. Die Lyrik gilt als ganz besonderer Extrakt des menschlichen Gefühls. Und tatsächlich ist nicht zu leugnen, daß die Lyrik früherer

[1]) Herwarth Walden hat in seinem Aufsatz „Das Begriffliche in der Dichtung" (Expressionismus. Die Kunstwende) gesagt, was über die künstlerische Gestaltung aus Wort und Rhythmus zu sagen ist. Die Linie dieses Buches führt nur zu anderen Formulierungen.

[2]) Die sogenannte naturalistische Dichtung war eine solche Rückkehr zum vermeintlichen Ursprung.

Zeiten Gefühl ausdrückte. Aber wodurch? Durch künstlerische Mittel? Nein, durch weiter nichts als durch die menschliche Sprache selbst. Es kann nicht bestritten werden, daß Menschen durch die Sprache Gefühle zum Ausdruck bringen, ohne daß sie die Gefühlsausdrücke für Kunst halten. Dichtet jemand, der zu einem anderen sagt: Ich liebe Dich? Nein. Und wenn es der sogenannte Dichter sagt oder schreibt oder drucken läßt? Mit oder ohne Zutaten? Mit oder ohne Zählung der Silben? Mit oder ohne Reim? Mit oder ohne Erfindung einiger Tatsachen? Wird es dadurch eine Dichtung? Ist es Kunst? Oder wird nur eine Realität nachgeahmt? Und ist diese Nachahmung ein Lebendes? Wo ist der lebendige Mensch, seine Seele, sein Zusammenhang mit dem Kosmos geblieben? Der frühere Lyriker fühlte etwa, daß über allen Gipfeln Ruhe ist. Was tat er nun, um dieses Gefühl dichterisch zum Ausdruck zu bringen? Nichts weiter, als daß er eben sagte, daß über allen Gipfeln Ruhe sei. Dieser „Gefühlsausdruck" ist keine Realität, denn er ist aus allen seinen menschlichen und kosmischen Zusammenhängen gerissen. Er will ganz allein durch sich, von sich selbst leben. Aber die Gesetze, die diese Worte in der Realität gezeugt hatten, herrschen in der Dichtung nicht mehr! Welche denn? Viele glauben, die Gesetze der Logik und der Grammatik. Aber dies sind ja eben jene Gesetze der Realität, die nicht mehr herrschen, da die Realität selbst nicht mehr besteht. Eher könnte man sagen: es herrsche das Gesetz der Worte selbst. Aber auch dann würde wieder die Realität herrschen, die doch nicht mehr da ist. In der Realität nämlich hat jedes Wort eine sogenannte „Bedeutung". Es drückt wiederum eine Realität aus oder eine reale Beziehung. Die drei Worte: „Ueber allen Gipfeln" haben jedes für sich eine „Bedeutung". Die Summe dieser drei Worte ist ein Neues, ein Viertes, in dem die drei anderen Worte aufgegangen sind. Die Beziehungen der drei Worte zu einander sind realer Art: lokal, zahlenmäßig, gegenständlich. Eine Beziehung der Worte

zu einander besteht nur zum Teil. „Ueber“ bezieht sich nur auf „Gipfeln“. „Allen“ bezieht sich ebenfalls nur auf „Gipfeln“. Die Beziehungen sind also unvollkommen und außerdem realer, aber nicht künstlerischer Art. Denn ich kann zum Beispiel das Wort „Ueber“ nur mit einer realen (lokalen) Vorstellung vergleichen, nicht aber mit dem Wort „allen“ und mit dem Wort „Gipfeln“. Es besteht keine Beziehung zwischen den Ausdrucksformen der gleichen Gattung (zwischen kommensurablen Größen), sondern nur eine Beziehung zu den außerhalb der Worte liegenden realen Vorstellungen dessen, was die Worte „bedeuten“.

Der frühere Dichter gibt also das Gefühl selbst, direkt, statt daß er das Gefühl aus Wort-Beziehungen abstrahieren läßt. Darum war die frühere Dichtung etwas Denkbares. Man dachte sich bei den Worten etwas, und zwar etwas anderes. Jedes Wort hat einen Sinn durch eine Assoziation mit außerhalb des Wortes Liegendem. Die Beziehungen der Worte zu einander — mögen sie auch im philosophischen Sinn auf einer Denktätigkeit beruhen — können nur als Gefühl aufgenommen werden.

Die Schwierigkeit dieser Auffassung besteht darin, daß man sich nicht vorstellen kann, wie Worte überhaupt ohne reale Assoziation verwendbar sind. Die meisten ahnen nicht, daß das Wort durch die Befreiung von seiner konventionellen Bedeutung bis zum Urlaut zurückgeführt werden kann. Was wiederum damit gemeint ist, wäre vielleicht doch schwer faßbar, wenn es nicht durch zahlreiche Worte leicht begreiflich würde. Das Wort „sein“ zum Beispiel, ist als Hilfswort ohne reale Vorstellung (nur philosophisch definierbar). Grade dieses Wort erlangt eine Bedeutung nur durch Beziehung zu anderen Worten. Die Worte: „Du bist mein“, können ohne reale Vorstellungen erfaßt werden. Sie ermöglichen nicht weniger als sechs verschiedene Beziehungen, die unmöglich wären, wenn sie reale Vorstellungen erweckten.

Dichtung ist die Zusammensetzung von Worten, die untereinander in künstlerischen Beziehungen stehen. Dichtung ist Wort-

Komposition. Sie kann mit Logik und Grammatik im Einklang stehen, aber sie muß es nicht. Notwendig sind nur die Rhythmen schaffenden, künstierischen Beziehungen.

XIV
Die Sprechkunst

Schau-Spiel-Kunst oder
Hör-Spiel-Kunst?

Die Schauspielkunst galt lange Zeit als eine „reproduzierende" Kunst. Es gibt aber keine Kunst, die re-produziert. Die Schauspielkunst ist also entweder produktiv oder gar keine Kunst. Und wenn sie eine Kunst ist, welches sind ihre Ausdrucksmittel? Man pflegt als solche die Rede oder die Sprache oder das Sprechen oder das Wort zu nennen, ferner aber auch die Bewegung und die Mimik. Mögen alle diese Bezeichnungen richtig oder falsch sein, so erkennt man doch, daß die Schauspielkunst verschieden artige Ausdrucksmittel enthält. Das Sprechen einerseits, die Bewegung und Mimik andererseits wirken durch verschiedene Sinnesorgane, durch Ohr und Auge. Die sogenannte Schauspielkunst ist also eine zusammengesetzte Kunst. Wir haben es bei ihr mit mindestens zwei Künsten zu tun, der Sprechkunst und der Bewegungskunst. Es läßt sich nicht bestreiten, daß für unsere gegenwärtige Schauspielkunst, die ihrer Gestaltung eine Dichtung zu Grunde legt, das Sprechen wesentlicher ist, als die Bewegung.

In keiner Kunst sind sich die Ausübenden über die Ausdrucksmittel ihrer eigenen Kunst so im unklaren, wie in der Schauspielkunst. Nicht nur die Schauspieler, auch ihre Leiter, Regisseure, Dramaturgen, die Theaterkritiker und Theaterschriftsteller, glauben und lehren noch immer, es sei die Aufgabe der Schauspielkunst. die Worte der Dichtung „darzustellen", „lebendig zu machen", wenn nicht gar zu „interpretieren" oder zu „zelebrieren". Sie ahnen nicht, daß das Wort überhaupt nicht „dargestellt" werden kann, daß daher das Wort der Schauspielkunst gar nicht wesentlich ist. Sie wissen nicht, daß es eine absolute Schauspielkunst

gibt, das heißt eine Schauspielkunst ohne das Wort.[1]) Unsere Schauspieler glauben, sie hätten eine Rolle „darzustellen", also etwas zu „bedeuten", das außerhalb des künstlerischen Ausdrucks existiert oder vorstellbar ist. Was tut nun die bisherige Schauspielkunst, um dieses Ziel zu erreichen? Wir haben etwa zwei Formen erlebt: die sogenannte Deklamation und die naturalistische Schauspielkunst. Jene suchte ein dem dichterischen angepaßtes Pathos. Die naturalistische Schauspielkunst erstrebte Lebensähnlichkeit bis zur Täuschung. Aber selbst die deklamatorische Schauspielkunt ging auf eine Täuschung aus: den Schein des Lebens zu erwecken, glauben zu machen, der Schauspieler sei nicht er, sondern eine andere Person.[2]) Wenn wir davon absehen, daß zur Erreichung einer vollkommenen Täuschung eine große Geschicklichkeit gehört, die selten ist, — was erleben wir bei einer solchen Täuschung? Eine Realität. Der Schauspieler wirkt mit seiner ganzen Geschicklichkeit auf den Zuhörer genau so ein, wie der real lebende Mensch. Oder richtiger gesagt, er wirkt in dieser Weise nur dadurch, daß man ihn mit einem anderen realen Menschen vergleicht, feststellt, ob es stimmt oder nicht stimmt. Allerdings geschieht dieses Vergleichen mit außerhalb der Kunst Stehendem unwillkürlich. Aber es ist trotzdem ein Denkprozeß. Derselbe Denkprozeß, der bei der Betrachtung eines naturalistischen Gemäldes erfolgt, wenn die zweidimensionale Form mit dem dreidimensionalen Ding verglichen wird. — Wirklich derselbe Denkprozeß? Gestal-

[1]) Und doch können alle Schauspieler diese absolute Schauspielkunst ahnen: wenn sie schlechte Texte nicht nur gut, sondern besonders gut und mit Vorliebe spielen. Auch konnten sie etwas von der Absolutheit der Schauspielkunst spüren, wenn etwa Josef Kainz die Hörer begeisterte, ohne auf den Sinn des Textes die geringste Rücksicht zu nehmen.

[2]) Beweis: Genauigkeit von Maske und Kostüm trotz pathetischer Rede. Den Zwiespalt spürten die Schauspieler früher nie. Neuerdings aber glauben sie, ihm durch unwirkliche, phantastische Kostüme abhelfen zu können.

tet der Schauspieler mit genau den gleichen Tönen, in denen sich die Sprache des realen Menschen äußert? Und welcher Art sind diese Sprechtöne des realen Menschen? Sie sind, wie man weiß, so verschieden wie die Menschen selbst, verschieden außerdem nach Natur, Sprache, Alter, Geschlecht, Charakter und vielem anderen. Die Sprechtöne haben also eine „Bedeutung" je nach ihrem psychischen Ursprung, und diese ihre Bedeutung kennen wir aus Konvention und Erfahrung. Die Sprechtöne des realen Menschen entstehen aus einem natürlichen Zwang. Aus einem psychischen Zwang können aber die Töne des Schauspielers nicht entstehen.[3]) Der Schauspieler wählt die Töne willkürlich selbst dann, wenn er etwa das Gegenteil glauben sollte. Denn diese Töne beruhen auf seinem freien Entschluß. Kein Schauspieler der Welt kann durch diese gewählten Sprechtöne das Leben der auf Zwang beruhenden Töne erreichen, wenn auch höchste Geschicklichkeit nahe bis an die Grenze gehen kann. Gewiß, der Herr Schauspieler selbst lebt. Er geht, er bewegt sich, er spricht. Aber das ist ja immer grade er selbst, an dessen Leben wir nicht im geringsten zweifeln. Sein sogenanntes Kunstwerk jedoch, seine Sprechtöne, leben die auch? Nein, sie haben nicht die Seele des realen Menschen. Sie sind also tot.[4])

Die gesamte bisherige Schauspielerei ist nicht Kunst, sondern Nachahmung, Vortäuschung. Sie gibt Realität statt Geistigkeit. Denn ihr fehlt das, was ihrem Ausdruck einzig Leben schaffen kann: der Rhythmus. Die Töne des realen Menschen haben immer und ewig ihren kosmischen Ursprung und Zusammenhang. Die Töne des

[3]) Alles Gegenteilige, das größenwahnsinnige, eingebildete Mimen und Aestheten über Autosuggestion und Verwandlungsfähigkeit des Schauspielers erzählen, ist dummer Schwindel oder Krankheitsbild.

[4]) Der Ekel vor dem Kunstkadaver trifft hier den Künstler selbst. Er ist und bleibt ein „Komödiant". Die Verachtung hat den ganzen Stand getroffen. Mit Recht.

realen Menschen treten ohne Rhythmus in Beziehungen, aus denen die Sprechmelodie entsteht. Denn während die musikalische Melodie erst durch den Rhythmus wird, bildet sich die Sprechmelodie (die nicht Kunst ist) schon aus der rhythmuslosen Zwangsfolge der Töne. Die Sprechmelodie des realen Menschen ist also nicht Kunst, sondern Realität. Erst der Rhythmus macht die Sprechmelodie zur Kunst. Das bedeutet: daß sie nicht so, wie sie ist, vom Schauspieler übernommen werden kann, daß vielmehr der Schauspieler Ton an Ton fügen muß, daß er diese Töne in künstlerische Beziehungen bringen muß, nicht aber in reale, psychische, oder psychologische, nicht als Zwangstöne. Aus den künstlerischen Beziehungen der Töne ergibt sich die Abstraktion der sprechmelodischen Kunst.

XV
Die Bewegungskunst

Vita ipsa in arte mors

In der Schauspielerei erscheint die Bewegungskunst mit und ohne Sprechkunst. In der Pantomime und im Tanz gibt es nur Bewegungskunst.

Diese Arten der Bewegungskunst, die wohl die einzigen sind, die wir bis jetzt kennen gelernt haben, scheinen die gesamte Bewegungskunst an den menschlichen Körper zu binden. Und sie erwecken außerdem die Vorstellung, als ob es sich bei der Bewegungskunst um eine Raumkunst handle, also um eine dreidimensionale Kunst. Beides ist ein Irrtum.

Ob eine künstlerische Form auf mechanische oder lebendige Weise in die Erscheinung tritt, ist unerheblich, wie der Gesangston und der Instrumentalton beweisen. Es ist also auch eine Bewegungskunst mit toten Körpern möglich.[1] Die Bewegungskunst ist aber auch keine Raumkunst. Warum nicht?

Das Dreidimensionale ist nur mit dem Tastsinn als solches wahrnehmbar. Wir s e h e n aber das Dreidimensionale. Das bedeutet, daß seine Erscheinung selbst in der Realität für uns zweidimensional ist.[2] Daraus folgt, daß es künstlerisch gänzlich unerheblich ist, ob unsere optische Wahrnehmung des Bewegten von einer Realität ausgeht oder nicht, wie im Schatten-

[1] Die frühesten mir bekannten Anregungen hierzu stammen aus Paul Scheerbarts „Revolutionärem Theater“. Auch Lothar Schreyer hat ihre Möglichkeit erkannt. In besonderer Weise hat sie Kurt Schwitters in seiner „Merzbühne“ angeregt. Auch an das Marionettentheater ist hier zu erinnern.

[2] Wie die Plastik.

spiel oder im Film.[3]) Aber die Beschränkung der Bewegungskunst auf den lebendigen Menschen hat diese Kunst von jeher auf falsche Wege geführt. Insbesondere in der Schauspielerei hat die Idee der „Darstellung" noch mehr als bei der Sprechkunst die Unterlassung alles Künstlerisch-Schöpferischen zur Folge gehabt. Alles, was ich in rein künstlerischer Hinsicht über die Sprechkunst des Schauspielers sagte, gilt auch für die Bewegungskunst. Auch hier haben wir naturalistische, pathetisch gesteigerte und stilisierte Bewegungen gesehen. Nur waren die naturalistischen Bewegungen noch mehr als die naturalistische Sprechweise meist ganz dem Zufall der realen Bewegungen der Schauspieler überlassen.[4]) Aber auch diejenigen Schauspieler, die im Sinn einer auswählenden wohlerwogenen Nachahmung naturalistisch sind, geben statt Kunst die Realität selbst. Nur daß diesen realen Bewegungen der seelische Antrieb des nichtschauspielernden Menschen fehlt. Alle realen Bewegungen haben nahe und ferne Zusammenhänge. Die Bewegung des Schauspielers ist ohne lebendigen Ursprung. Sie ist tot. Und auch die gesteigerte, pathetische Bewegung ist nichts als eine vergrößerte Nachahmung. Die Nachahmung gibt Bewegungen, die eine Bedeutung in der Realität haben. Sie werden erklärt durch die Assoziationen mit den realen Bewegungen der nicht schauspielernden Menschen. Was aber ohne Leben ist, wird nicht dadurch lebendig, daß man an seine Bedeutung denkt. Und die stilisierte Bewegung? Wollte sie nicht ganz von der Natur absehen? Allerdings. Aber auch sie wollte, genau wie die naturalistische und pathetische Bewegung, durch sich selbst und

[3]) Ich sehe also die Möglichkeit einer Filmkunst, aber freilich ganz anders, als die meisten bisherigen Filmpraktiker ahnen.

[4]) Noch jetzt sind unsere Schauspieler gradezu stolz darauf, daß sie nicht einmal den Versuch zur Kunst machen. Sie fühlen sich als „Persönlichkeiten", glauben, es sei genug damit geschehen, daß sie auf der Bühne herumlaufen und reden und sich bewegen wie ihnen der Kehlkopf und die Glieder gewachsen sind.

allein wirken, Ersatz der naturbedeutenden Bewegung sein. Sie gab also eine Unnatur, die Natur „bedeuten" sollte. Der ganze Unterschied bestand darin, daß die stilisierte Bewegung die Assoziationen erschwerte, oder oft sogar unmöglich machte. Kunst wurde auch sie nicht, weil sie kein Leben schuf, weil auch sie ohne Rhythmus war. Rhythmus kann aber nur dadurch entstehen, daß Bewegungen zueinander in künstlerische Beziehung treten. Auch hier ist die Art der Beziehungen von unendlicher Möglichkeit, auch hier kann die Beziehungsform (ähnlich wie bei Kandinsky und Archipenko) ineinander übergehen oder sie kann hart aneinander gesetzt werden (wie bei den Kubisten). Die einzelne Bewegung kann also auch hier nur Komponent sein: ohne „Bedeutung" für sich allein. Sie erlangt ihre Bedeutung erst durch die Beziehung zu folgenden oder vorangehenden Bewegungen. Sichtbar sind nur die Komponenten. Die aus ihnen gewonnenen Abstraktionen sind reines Gefühl. In diesem Sinn ist unter allen Formen der Bewegungskunst heute nur der Tanz reine Kunst. Und er kann reine Kunst selbst dann bleiben, wenn er als Ganzes sich einen Stoff, ein Sujet wählt. Voraussetzung ist nur, daß die „Darstellung" nicht das Wesentliche ist. Oder anders ausgedrückt: daß nicht direkt dargestellt wird, sondern durch Beziehungen der Bewegungsformen.[5])

Aus der Erkenntnis, daß jedes optische Bild auch das der Realität, zweidimensional ist, folgt, wie bereits bemerkt wurde, daß optisch auch die Bewegungskunst zweidimensional wirkt. Sie ist das sich bewegende Bild. Daraus wieder ergibt sich, daß erstens auch ein bewegliches Bild denkbar ist, und daß zweitens die Bewegung nicht von Menschen ausgeführt werden muß. Jede Körper-

[5]) Der Tanz hat nämlich in der letzten Zeit einen ähnlichen Niedergang erlebt wie die Musik durch Richard Strauß. Und es ist bezeichnend, daß grade dieser neumodische darstellende Tanz als Expressionismus ausgegeben und dafür gehalten wird. Die Sache verhält sich umgekehrt. Der frühere Tanz war expressionistisch, der neumodische ist impressionistisch.

lichkeit kann in rhythmische Bewegungen gesetzt werden. Puppentheater, Schattenspiele und Film ermöglichen eine Bewegungskunst. Nur muß man wissen, daß praktisch auf diesen Gebieten bisher wenig Künstlerisches geschaffen wurde.

XVI
Kunst und Kunstwerk

Das Individuelle wird zum Typus

Zwischen Kunst und Kunstwerk habe ich bisher nur gelegentlich durch verschiedenartige Anwendung dieser Worte unterschieden. Ich kenne also doch einen Unterschied ihrer Begriffe. Die Melodie ist, wie wir erkannten, Kunst. Ist sie ein Kunstwerk? Hört der Teil eines Kunstwerks, der mehr ist als ein einzelner Komponent, durch eine gewaltsame Trennung vom Ganzen auf, Kunst zu sein? Ist er aber noch ein Kunstwerk? Und wo bleibt mein Gesetz von der künstlerischen Einheit? Worin unterscheiden sich Kunst und Kunstwerk?

Soviel ich weiß, ist bisher nirgendwo ein Versuch gemacht worden, Kunst und Kunstwerk zu unterscheiden. Aus erklärlichen Gründen. Das malerische Kunstwerk früherer Zeiten war kein Kunstwerk aus Abstraktionen, die durch Vergleichen kommensurabler Formen entstehen. Darum war dieses frühere Kunstwerk keine geistige Kunst, darum also überhaupt keine Kunst. Die frühere Malerei konnte zwischen Kunst und Kunstwerk deswegen nicht unterscheiden, weil für sie Kunst und Kunstwerk identisch waren. Andererseits ist in der Musik immer zwischen „Musik“ schlechtweg und dem musikalischen Werk unterschieden worden. Und das beweist wiederum, daß die Musik immer abstrakte Kunst gewesen ist. Der Unterschied zwischen Kunst und Kunstwerk besteht also nur für das, was ich abstrakte Kunst nenne. Worin unterscheiden sie sich?

Wir erkannten die rhythmus-schaffenden Komponenten als die wahrnehmbare Form eines jeden Kunstwerks, also auch einer jeden Kunst. Wir erkannten als den Inhalt dieser Form ein Gefühl, daß wir durch Abstraktion gewinnen. Ein Gefühl! Das scheint etwas sehr Unbestimmtes, etwas sehr Unbestimmbares. Und was

heißt das? Heißt es, daß der Kunst-Empfangende über dieses Gefühl im Unklaren ist? Das wäre wohl möglich. Bliebe aber dieses Gefühl nicht auch dann unbestimmt und unbestimmbar, wenn der Kunst-Empfangende über sein Gefühl im Klaren wäre? Nämlich unbestimmt und unbestimmbar durch die Sprache! Reichen die wenigen Worte, mit denen wir Gefühle (ohne Kunst zu schaffen, notabene!) zum Ausdruck bringen können, aus, um die unendlichen Möglichkeiten unserer Gefühle auszudrücken? Sind unsere gewöhnlichen sprachlichen Ausdrücke für die Fülle der Gefühlsmöglichkeiten nicht völlig „nichtssagend"?[1]) Ist ein Gefühl aber darum weniger vorhanden, weil die gewöhnliche Sprache es nicht ausdrücken kann? Genügt es nicht, wenn dieses Gefühl überhaupt irgendwie ausgedrückt ist: nicht durch die gewöhnliche Sprache, sondern durch — sagen wir, durch irgend etwas anderes, zum Beispiel durch Form- und Farbbeziehungen, oder durch Tonbeziehungen, also mit einem Wort: durch Kunst? Noch mehr: Warum wird dieses Gefühl durch Kunst ausgedrückt? Doch wohl grade deshalb, weil wir es durch die gewöhnliche Sprache oder durch noch mattere Realitäten nicht ausdrücken können! Das Unaussprechliche, das Unsagbare ist es ja grade, was durch Kunst ausgedrückt wird! Und ist die Möglichkeit des Gefühlsumfangs bei allen Menschen nicht gleich groß? Und nur ihr Ausdrucksvermögen verschieden?

Kunst ist Ausdruck allgemein menschlichen Gefühls durch Rhythmus.

Dieser Satz scheint zu bedeuten, daß der Künstler nur allgemein menschliche Empfindungen ausdrücken kann, nicht aber das ihm allein zuteil Gewordene: das eigene Erlebnis, das nur sein Erlebnis war. Ist das richtig?

---

[1]) Niemand kann den Gefühlsinhalt einer Beethoven-Sonate mit Worten wiedergeben. Immmer aber fragen die Toren, was man vor einem abstrakten Bild empfinde.

Hier trennt sich die heutige Malerei und Dichtung von der Vergangenheit.

Und wer mich jetzt nicht versteht, für den habe ich dieses Buch vergeblich geschrieben. Ich formuliere also die Frage noch einmal. Kunst ist Ausdruck des Allgemein-Menschlichen durch Rhythmus. Kann der Künstler also kein persönliches, individuelles Erlebnis ausdrücken?

Die frühere Malerei und die frühere Dichtung haben den Ausdruck des persönlichen Erlebnisses sogar als ihren ganz besonderen Vorzug betrachtet. Der Maler malte die Landschaft, wie er sie sah.[2]) Er hatte von der Landschaft einen Eindruck, die Impression, und drückte diesen Eindruck aus. (Impressionismus.) Er übermittelte so seinen Eindruck, seinen individuellen Eindruck. Er gab nicht ein Gefühl, sondern eine Landschaft. Landschaft ist nicht Kunst, gefühlte Landschaft ist auch keine Kunst. Dieser frühere Maler äußerte sich also nicht in der Sprache der Kunst, sondern in der Sprache der Landschaft. Nun, dazu brauchte er nicht Künstler zu sein. Aber, fragt der Laie, wie soll der Maler einen solchen Eindruck anders ausdrücken als durch die „Wiedergabe" dieses Eindrucks? Wir wissen es bereits: durch die Umwandlung seines Eindrucks in Kunst, das heißt, in künstlerische Beziehungen, durch die Umwandlung in Rhythmus. Die Wiedergabe des Eindrucks, das wissen wir schon, ist nicht Kunst, sondern bleibt Eindruck. Erst die Umwandlung in die rein künstlerische, also abstrakte Vision dieses Eindrucks ist Ausdruck (Expressionismus). Die Gestaltung des individuellen Erlebnisses (der Impression) durch Kunst ist das Kunstwerk. Das Kunstwerk gestaltet also individuell Erlebtes durch den rein künstlerischen Ausdruck allgemein menschlichen Gefühls.

[2]) Vu par un tempérament. Dieser Satz hat eine Generation von Dilettantismus verschuldet.

Hieraus folgt: Im Kunstwerk ist das Ursprungserlebnis in Kunst aufgegangen („verdampft“ nannte es Kandinsky). Ob dieses Erlebnis irgend ein beträchtliches oder unbeträchtliches war, ob es sich auch anders als durch Kunst ausdrücken läßt, ist unerheblich. Durch die Umwandlung in Kunst erlangt es Beträchtlichkeit und ist unaussprechlich geworden. Das Erlebnis kann ein rein seelisches[3]) oder ein äußeres gewesen sein. Immer muß es erst in Kunst umgesetzt werden. Immer muß es erst durch Kunst ausgedrückt werden, damit es ein Kunstwerk sei. Und die Umwandlung vollzieht sich je nach der Begabung durch verschiedengeartete Ausdrucksmittel, wie wir sie kennen gelernt haben.

Darum ist auch der Inhalt eines Kunstwerks unerklärlich, unbeschreiblich und unaussprechlich: weil er Kunst ist.

Also auch die geistige Kunst kann d a r s t e l l e n. Aber ihre Darstellung ist nicht von der Welt des Dargestellten, sondern von der Welt der Beziehungen, des Rhythmus. Das durch Rhythmus Dargestellte kann nicht erkannt werden. Denn das Erkennen beruht auf einem Vergleich mit außerhalb der Kunst Vorhandenem oder Vorstellbarem. Das durch die abstrakte, reine Kunst Dargestellte wird nicht rekognosziert, sondern vom Empfangenden erlebt.

---

[3]) Es gibt Leute, die glauben, eine Seelenschilderung sei an sich schon Kunst oder Expressionismus.

[4]) Darum ist die Bezeichnung eines Kunstwerkes nur ein „Titel“. Und man kann das Kunstwerk nur bezeichnen nach der Geburt (unsicherer ist die Empfängnis) oder nach dem Vater (Erlebnis, oft auch sehr unsicher) oder nach der Mutter (Künstler, einziger Beweis).

XVII
Der Geist des Kubismus und die Künste

Es gibt kein Gesamtkunstwerk

Man hat nunmehr erkannt: was ich den „Geist des Kubismus" nenne, ist der Geist der Kunst. Nach jahrhundertelangem Irregehen drang der Geist der Kunst auch in der Malerei durch. Im Kubismus wurde dieser Geist ganz besonders deutlich erkennbar.

Eine wahre (nicht täuschende) Kunst hatten wir bisher nur in der reinen Musik und im reinen Tanz. Diese Künste waren deswegen w a h r, weil sie nichts außerhalb ihrer selbst Vorstellbares „bedeuteten". Alle übrigen Künste, insbesondere die Malerei und die Plastik, waren u n w a h r. Sie gaben vor, etwas anderes zu sein, bestanden nur durch eine Illusion. Sie verlangten den Vergleich mit dem außerhalb Vorstellbaren, also mit Ungleichem. Musik und Tanz lebten nicht von d i e s e m Vergleichen, sondern vom Vergleich ihrer Bestandteile, aus denen Beziehungen als Inhalt der Kunst gefühlt werden. Erst Kandinsky, die Kubisten, erst Archipenko und Wauer, erst August Stramm haben gezeigt, daß die übrigen Künste diesen großen Namen nur dann verdienen, wenn sie nicht von jenem Vergleichen mit außerhalb Vorstellbarem leben, sondern vom Rhythmus. Der Rhythmus ist das allen Künsten gemeinsame das leben-schaffende, das Leben selbst. Verschieden sind nur die menschlichen Sinne, die uns jene rhythmus-setzenden Formen übermitteln. Die Uebermittler sind Auge und Ohr.[1]) Und das scheidet die Künste in zwei Arten: die durch das Auge und die durch das Ohr vermittelt werden. Da wir nun gleichzeitig sehen und hören können, so müssen wir wohl auch gleichzeitig Kunst durch das Auge und durch das Ohr wahrnehmen können. Ist das richtig? Es

---

[1]) Der Tast-, der Geruch- und der Geschmacksinn stehen der Leiblichkeit zu nahe, um Geistigkeit zu übermitteln.

scheint in mannigfacher Weise möglich zu sein. Warum soll man nicht gleichzeitig ein Gemälde von Kandinsky betrachten und eine Sonate von Beethoven hören können? Ganz gewiß, „hören“ kann man die Sonate, „sehen“ kann man das Bild. Beider Geistigkeit gleichzeitig empfinden, das kann unser Hirn nicht.[2]) Denn es sind verschiedene Rhythmen, die also verschiedene Gefühle erzeugen. Aber wir kennen doch den Tanz mit Musik, die Pantomime mit Musik. Wir kennen die Sprechkunst mit der Bewegung als sogenannte Schauspielkunst. Wir kennen sogar Verbindungen von Künsten, die durch das gleiche Sinnesorgan wahrgenommen werden: die Sprechkunst mit der Dichtkunst, die Musik mit der Dichtkunst, die Sprechkunst mit der Musik, endlich die Bewegungskunst zusammen mit der Malerei in der sogenannten Bühnenkunst. Welcher Art sind alle diese Verbindungen?

Jedes Kunstwerk ist ein Organismus. Zwei Organismen können sich nicht vereinigen. Folglich können mehrere zusammengesetzte Künste keine Einheit bilden. Sie bestehen demnach getrennt? Aber wir sahen doch, daß sie im Geist nicht nebeneinander wahrgenommen werden können, weil sie verschiedenen geistigen Inhalt haben. Das würde bedeuten, daß die Kombination verschiedener Künste folgende zwei Voraussetzungen hat. Erstens müssen sie durch verschiedene Sinnesorgane aufgenommen werden. Zweitens muß ihr geistiger Inhalt übereinstimmen. Dieses ist selbstverständlich nur möglich, wenn beide Kunstwerke vom gleichen Künstler stammen und gleichzeitig entstehen. So kann etwa der Tanzende durch seine Bewegungen und seine eigene Musik dieselbe Kunstidee ausdrücken. Oder der Schauspieler kann durch Sprechkunst und Bewegungskunst Gleiches gestalten. Praktisch kennen wir überhaupt nur den letzten Fall. Beim Tanz kommt es gar nicht mehr vor, daß Tanz und Musik gleichzeitig vom gleichen Künstler geschaffen wer-

---

[2]) Ein neuer Beweis, daß man die Musik nicht „hört“, Malerei nicht „sieht“.

den.[3]) Also bestehen doch wohl beim Tanz mit Musik zwei Künste nebeneinander? Und von diesen wäre dann stets nur die eine geistig aufnehmbar?

Das Kunstwerk ist die Gestaltung eines individuellen Erlebnisses durch Kunst. Wenn dieses individuelle Erlebnis ein Kunstwerk ist, kann man sagen, daß ein Kunstwerk in Kunst umgesetzt wird. Der Tanz kann Musik, Musik kann Tanz gestalten. Die Pantomime kann Musik, die Musik Pantomime gestalten. Das bedeutet, daß Rhythmisches durch den Rhythmus einer anderen Kunst zum Ausdruck kommen soll. Hierdurch wird eine Uebereinstimmung des Rhythmus geschaffen, die wiederum die Uebereinstimmung des künstlerischen Inhalts bewirkt. Diese Uebereinstimmung ermöglicht es, daß der Rhythmus des gestalteten Kunstwerks in dem neugestalteten Kunstwerk aufgeht. Weder in den äußeren Sinnesorganen kommt es zu einem Widerstreit der Formen, noch im Gehirn zu einem Widerstreit der Vorstellungen. Und daraus folgt auch, daß die Musik nicht die Sprechmelodie und die Sprechmelodie nicht die Musik gestalten kann. Denn beide können gleichzeitig von den äußeren Sinnesorganen nicht aufgenommen werden. Schon im Ohr geraten sie in Widerstreit. Hiedurch ist erklärt, warum das Melodrama nicht Kunst sein kann.

Unter der Sprechmelodie verstehe ich nur die absolute Melodie des Sprechens. Wir wissen aber, daß sie für sich allein zurzeit als Kunstwerk nicht bekannt ist, daß sie sich in der sogenannten Schauspielkunst und der sogenannten Vortragskunst mit dem Wort des Dichters verbindet. Was ist das für eine Verbindung? Die Erfahrung scheint ihre Möglichkeit als Kunstwerk zu bestätigen. Das würde aber, wie es gleichfalls scheint, meiner Be-

[3]) Die einzige Ausnahme war der Tanz, bei dem sich der Tanzende selbst mit Kastagnetten begleitet. Aber es ist eben nur eine mechanische Begleitung, keine Kunst.

hauptung widersprechen, daß dasselbe Organ nicht zwei Künste aufnehmen kann.

Wie nehmen wir die Dichtung auf? Praktisch auf zwei Arten: durch das Hören der Worte, oder durch das Lesen. Dieses, das Lesen, ist das sekundäre, der Ersatz des Hörens. Die Schrift ist eine Zusammenstellung von Bildern, Bildsymbolen, die Töne und Geräusche bezeichnen. Wir stellen uns unter jedem Buchstaben ein Geräusch oder einen Ton vor, deren Verbindung (Zusammenlesen, Lesen) wieder irgend einen Begriff bedeutet. Da also das Wort etwas „bedeutet", ist es an sich kein Kunstwerk und die Aufnahme des einzelnen Wortes setzt keinen Rhythmus voraus. Nun sind aber die Komponenten der Dichtung nicht die Geräusche und Töne, sondern die Worte. Aber diese werden nicht durch das Ohr aufgenommen, sondern aus den Geräuschen und Tönen wird infolge einer Denktätigkeit auf sie geschlossen. Hieraus ergibt sich, daß eine Verbindung von Sprechmelodie und Dichtung möglich ist, weil nämlich verschiedene Sinnesorgane beide aufnehmen. Und so kann dann wiederum die Sprechmelodie die Dichtung gestalten oder die Dichtung die Sprechmelodie, oder auch die Musik gestaltet die Dichtung oder die Dichtung die Musik.

Aus diesen Fällen läßt sich erkennen, was man von der Kombination von Künsten zu erwarten hat. Entweder bestehen sie n e b e n e i n a n d e r, dann kommt es zu keiner Einheit. Oder eine Kunst gestaltet die andere, dann ist die eine gestaltende stets die vorherrschende. Was aber ist die andere? Sie besteht für sich neben der herrschenden nicht mehr als besondere Kunst. Also neben dem Tanz nicht mehr die Musik (wenn sie nicht bloße Begleitung ist)), neben der Sprechkunst und neben der Musik nicht mehr die Dichtung.

Was ist somit die sogenannte Schauspielkunst? Derselbe Künstler gestaltet dasselbe Erlebnis sowohl durch Sprechkunst (die ihrerseits wieder die Dichtkunst gestaltet), sowie durch Bewegungskunst, so daß die verschiedenartigen Rhythmen die gleiche Vor-

stellung erzeugen. Aber auch der andere Fall ist denkbar, daß eine der beiden Künste vorherrscht und die andere gestaltet, das heißt in sich aufnimmt.

Es ergibt sich also für die Verbindung mehrerer Künste das Folgende: Es wird immer von der künstlerischen Kraft der gestaltenden Kunst abhängen, wie weit sie die gestaltete Kunst leben läßt. Je stärker sie ist, je mehr sie sich einer abstrakten Kunst nähert, um so mehr wird sie die gestaltete Kunst zertrümmern. (Etwa wie die kubistische Malerei die Realität zertrümmert.) Denn was ich bisher Realität nannte, ist hier das gestaltete Kunstwerk für den Künstler geworden, der es neu gestaltet. Es ist für ihn Stoff, Realität. Und daraus folgt als letzter Schluß: Wenn eine Kunst in abstrakter Weise eine andere Kunst gestaltet, muß diese andere vernichtet werden.

Das besonders in unserer Zeit so vielfach erörterte Theaterproblem löst sich auf diese Weise auf das einfachste: Es gibt eben keine Theaterkunst, es gibt kein Bühnenkunstwerk, es gibt überhaupt kein Gesamtkunstwerk. Allen bestehenden Theatern der Welt zum Trotz, allen Kammerspielen, allen Zirkusspielen zum Trotz sage ich: Es gibt keine Theaterkunst, es gibt keine Bühnenkunst. Denn es gibt überhaupt keine Raumkunst. Eine solche aber wäre die erste Voraussetzung einer Bühnenkunst. Der Raum ist dreidimensional. Das Dreidimensionale kann man aber nur mit dem Tastsinn wahrnehmen. Eine Tastkunst ist mir nicht bekannt. Der Raum wird von uns aber nicht dreidimensional, sondern zweidimensional wahrgenommen, er ist für uns Bild, seine Kunst ist Bildkunst. Zusammen mit dieser Raumbildkunst ist aber nur d i e Kunst aufnehmbar, die durch das Ohr geht, also nur die Sprechmelodie und die Musik. Beide können das Bild gestalten oder das Bild gestaltet sie. Nun ist der im Raum sich bewegende Mensch Bewegungskunst. Da sie mit dem Auge aufgenommen wird, kann sie mit dem „Bühnenbild“ nicht gleichzeitig aufgenommen werden. Eines zerstört das andere. Ein Bild, bei dem es nicht darauf ankommt,

ob bald dieser, bald jener Teil verdeckt wird, kann unmöglich ein Kunstwerk sein. Es ist und bleibt Ausstattung. Ist aber das Bühnenbild ein Kunstwerk, dann darf es nicht durch die Schauspieler verdeckt werden. Eine gemeinsame Erfassung des beweglichen und des unbeweglichen Bildes ist unmöglich. Das klingende Bild ist möglich, also auch das sprechmelodische Bühnenbild (ohne die körperhaften und verdeckenden Scharspieler). Aus alledem folgt: Es gibt keine Bühnenkunst, sondern nur eine Schauspielkunst. Wo diese gesehen und gehört wird, von welchem Hintergrund sich das Bewegungsbild abhebt, ist keine Frage der Kunst.

XVIII
Expressionismus und Impressionismus

Expressionismus ist Weltanschauung,
Impressionismus ist Mode

Diese abstrakte Kunst, diese Kunst der Beziehungen, diese reine, diese geistige Kunst heißt seit einigen Jahren „Expressionismus". Mit anderen Worten: nur diese expressionistische Kunst ist „Kunst" in einer höheren Bedeutung des Worts. Daß nur Kunst — Kunst sei, darüber besteht allgemeine Einigkeit. Was aber Kunst sei, darüber herrscht allgemeine Unwissenheit. Deren Ursache liegt darin, daß die meisten Künste, insbesondere die Malerei, die Plastik und die Dichtung seit Jahrhunderten Irrwege gegangen sind. Sie waren „darstellende" Künste geworden. Ihre Gebilde und Werke waren künstlich, aber nicht künstlerisch, und das künstliche wurde jahrhundertelang für künstlerisch gehalten, obgleich die Musik jahrhundertelang das Beispiel der wahren Kunst gegeben hatte. Aber anstatt aus der Musik zu erkennen, daß der Empfang der Kunst eine Begabung voraussetzt, glauben die Verbohrten noch immer, die Musik müsse eine Ausnahmestellung unter den Künsten einnehmen. Sie leugnen die Möglichkeit einer geistigen Malerei, Plastik und sogar Dichtung, obgleich solche Kunstwerke längst geschaffen sind. Sie leugnen die Möglichkeit, weil sie zu den Menschen gehören, denen jenes Gefühl für Abstraktion versagt ist. Und s i e gerade machen deutlich, daß das Verständnis für den Expressionismus eine Sache der geistig künstlerischen Begabung ist. Selbst diejenigen, die den Expressionismus bisher für eine „Richtung" oder gar für eine Modesache hielten, werden jetzt erkennen, daß nur der Name neu ist, daß sein Begriff aber lange vor ihm in der Welt war. Und sie werden einsehen, daß die „Expressionismus" genannte Kunst einer von den zwei Begriffen ist, die in der Kunst so einzig denkbar sind, daß einer den anderen ausschließt.

Expressionismus oder Impressionismus — ein drittes gibt es nicht. Kunst oder Nicht-Kunst. So groß ist der Gegensatz der beiden Begriffe.[1]) In den Kunstwerken selbst freilich sind die Elemente des Expressionistischen und des Impressionistischen oft genug beisammen zu finden.

Die entscheidenden Künstler des europäischen Expressionismus sind — dies stelle ich allen Leugnern, und vor allem den Lügnern und Verleumdern zum Trotz hier noch einmal fest — in gesammelter und geschlossener Form zum ersten Mal von Herwarth Walden im „Sturm" der Welt gezeigt worden. Chagall und Kandinsky, Franz Marc und Paul Klee haben dem „Sturm" Ruhm und Ansehen zu verdanken. Archipenko, Léger, Gleizes und viele andere sind durch den „Sturm" in Deutschland bekannt geworden. Die Dichtungen August Stramms sind im „Sturm" erschienen. Der „Sturm" hat zum ersten Mal in Europa das expressionistische Theater gezeigt. Das muß gesagt sein, wenn man auch von den Nachahmern, den Epigonen und Eklektikern des Expressionismus sprechen will. Denn mit der widerwilligen, aber notwendigen Anerkennung jener Schöpfer kamen Maler, Bildhauer und Dichter, die das Aeußere des Expressionismus nachahmten, ohne seinen Geist auch nur zu ahnen. Sie tragen die größte Schuld daran, daß der Begriff des Expressionismus in der Meinung der Laien wie der Halb-Sachverständigen so sehr verwirrt wurde. Was heute in populärer Weise dem Publikum in öffentlichen Vorträgen, Aufsätzen, Kritiken, in Ausstellun-

---

[1]) Wie das Wort Expressionismus entstanden sei, ist viel umstritten Für den Begriff des Wortes ist seine Entstehung gleichgültig. Die Hauptsache ist, daß es „begriffen" wird. Wie tief es zu begreifen ist, geht daraus hervor, daß schon Thomas von Aquino im dreizehnten Jahrhundert zwischen der species impressa und expressa unterschied. Und man kann sich denken, daß es mir keine geringe Freude bereitet hat, bei ihm zu lesen: Die species impressa (der Impressionismus) ist Sache der sündigen Menschen, die species expressa (der Expressionismus) ist Sache der Engel und der vom Körper befreiten Seelen.

gen als Expressionismus ausgegeben wird, das sind Produkte, die meist mit dem wahren Expressionismus — der geistigen Kunst — gar nichts zu tun haben.[2])

---

[2]) Falsche Expressionisten (also Impressionisten, die sich expressionistisch gebärden), sind unter den Malern zum Beispiel: Jaeckel, Ebertz, Krauskopf, Grosz, Waske, Lehmbruck, Nauen und viele hundert andere. Impressionistische Dichter, die Ahnungslose für Expressionisten halten, sind: Hasenclever, Werfel, Becher, Georg Kaiser, Sternheim, Edschmid und die ganze dazu gehörige Gefolgschaft.

XIX
Die Erkenntnis der Kunst

Cognovit eam

Jeder Streit um den Wert oder Unwert eines Kunstwerks wird ein Streit um das Gefühl sein. Und nur um ein Gefühl, das aus einer Abstraktion der Kunstformen entsteht. Wer die Realität empfindet, ist getäuscht worden. Wer über die Handlung eines Romans Tränen vergießt, der wird nicht durch die Kunst erschüttert. Kunst ist keine Erfindung, sondern Wahrheit. Das Gefühl, das in mir eine Sonate Beethovens erzeugt, ist keine Täuschung, sondern die Wahrheit einer Geistigkeit. Vor mehr als zwölf Jahren schrieb ich über den verstorbenen Schauspieler Oskar Sauer: „Einer, der nie die Darstellung durch das Sein ersetzt hat. Ohne Rührung weint man beim Klange seines Tonfalls.“ Ich meinte damals: man weint nicht über die Worte oder deren Bedeutung, man weint über seine abstrakte Kunst. Käte Kollwitz mag manche durch den Stoff ergreifen, Kunst ist nicht dabei. Denn wo sind die künstlerischen Beziehungen, aus denen allein das Gefühl entstehen kann?

Eines wird jeder sagen können: ob ihn der Stoff oder die Beziehungen der Ausdrucksformen ergreifen. Woran aber fühlen wir die Beziehungen? Darauf wird niemand antworten können. Viele Türen kann ich öffnen, die letzte nicht. Entscheidend sind alle, die das Gefühl für künstlerische Beziehungen haben. Wer sind die? Es gibt keine Instanz. Ich kann beweisen, daß Bach und Beethoven keine Realitäten geben. Wie aber soll ich beweisen, daß sie die Komponenten ihrer Kunst zum höchsten Werte setzen? Töne kann jeder aneinanderreihen, aber die schöpferische Gestaltung hat nur der Begnadete, und nur der Begnadete nimmt sie auf. Wir, die wir Kunst schaffen und Kunst fühlen, wollen alles tun, um den Menschen die Wege zur Kunst zu zeigen. Alle

Hemmnisse können wir ihnen aus dem Wege räumen, ihr Gehirn können wir nicht ändern. Ist ihnen der Sinn für die Abstraktion aus Formbeziehungen verschlossen, werden sie nie Kunst fühlen.

Wir wissen, was Kunst ist — bis zur letzten Tür. Wir wissen nicht, woher das Leben kommt. Wir wissen nicht, wohin das Leben geht. Aber ob ein Wesen lebt oder nicht, das wissen wir.

Inhalt

VERLAG DER STURM G. m. b. H.
BERLIN W 9 / POTSDAMER STRASSE 134 a

Ernst Marcus

Das Problem der exzentrischen Empfindung

und seine Lösung

Zweite Auflage

Preis 7 Mark 50 Pfennig

Ernst Marcus

Das Erkenntnisproblem

Zweite Auflage

Preis 7 Mark 50 Pfennig




FEB 25 1970
MIDDLETOWN, PA.



PENN STATE UNIVERSITY LIBRARIES